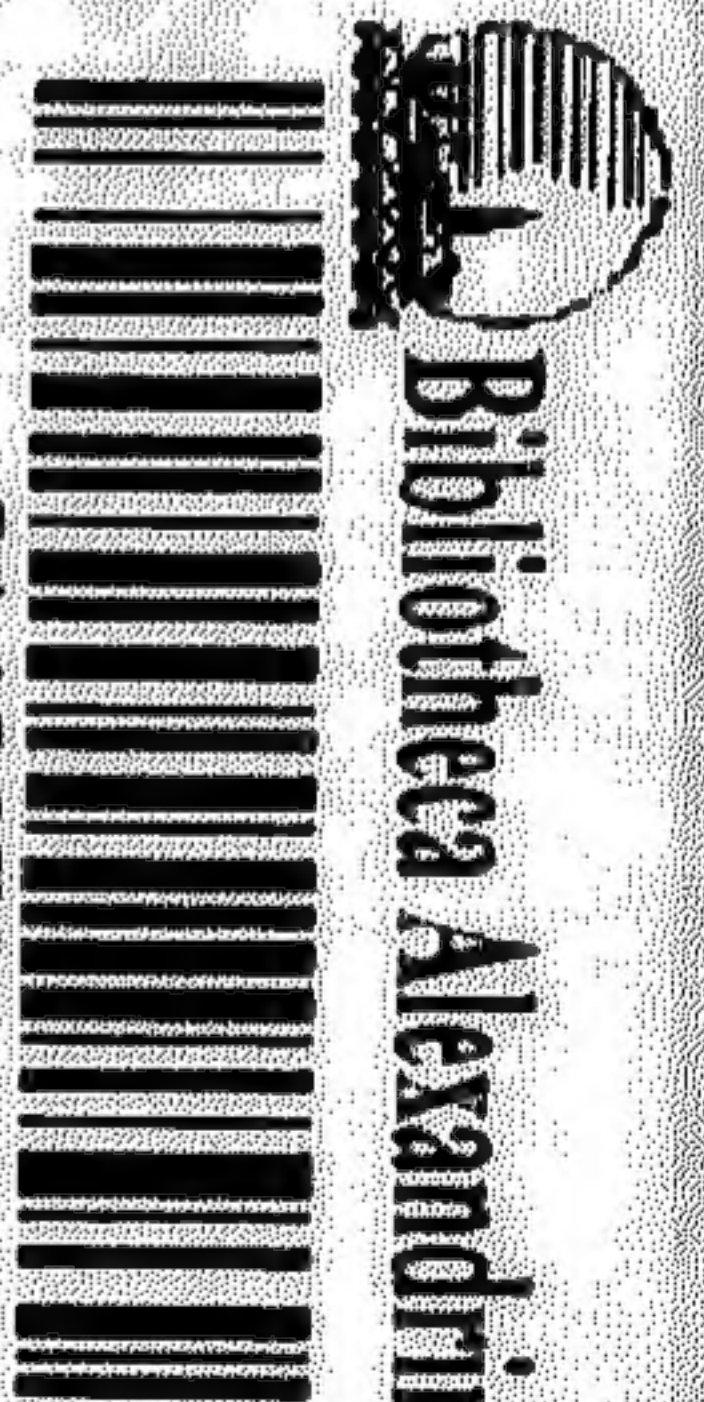


محمد إبراهيم

اقراء

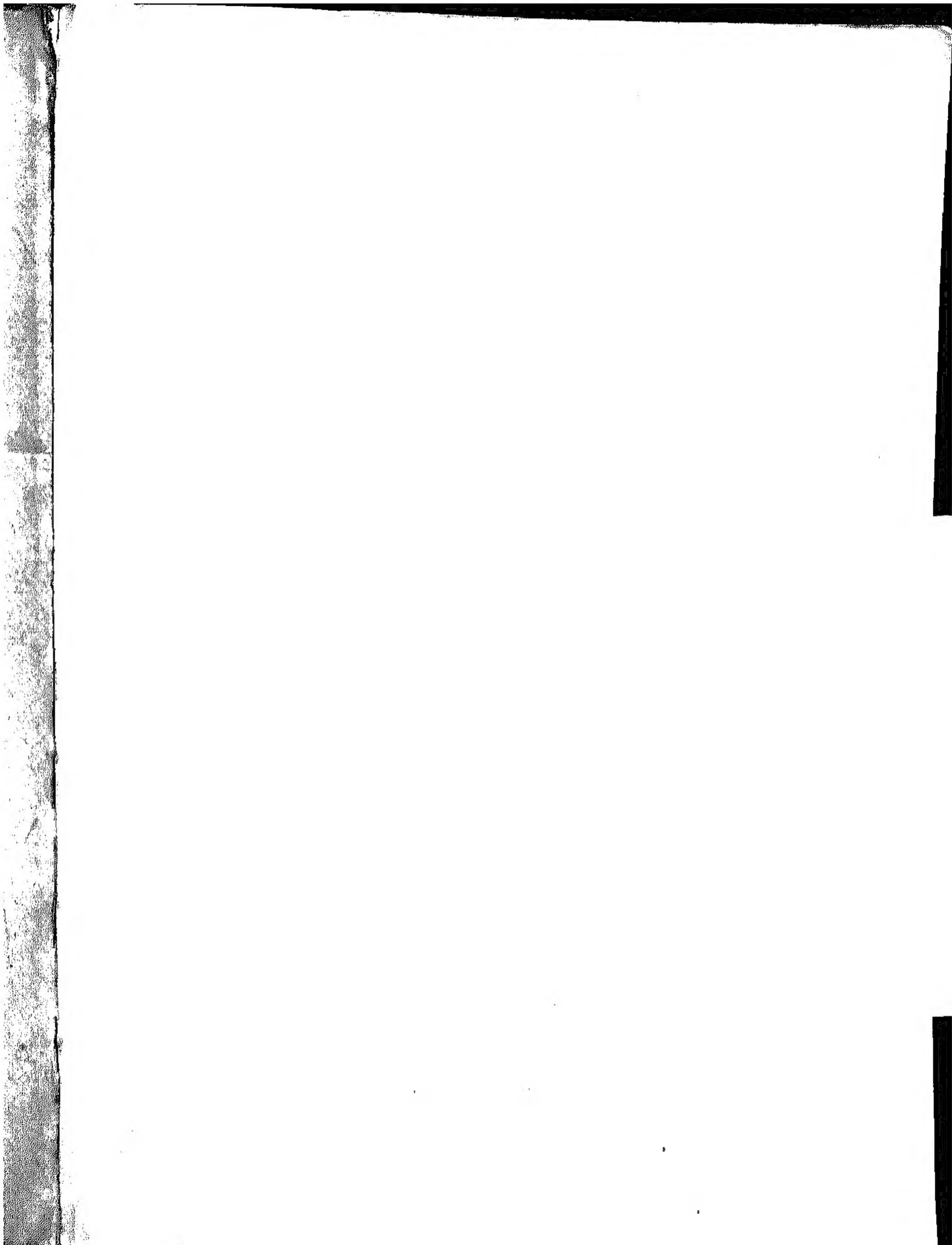
دراسات فني الشعر العربي

أحمد مكي الدين
خبر ليس في الزمان كتان



0142678

Bibliotheca Alexandrina



اقرأ

تصذر أولت كل شوق
[٤٥٢] أغسطس - ١٩١٢

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية	
رقم التصنيف	١٩١٢
رقم التسجيل	١٩١٢

٨٩٢-٧/٥

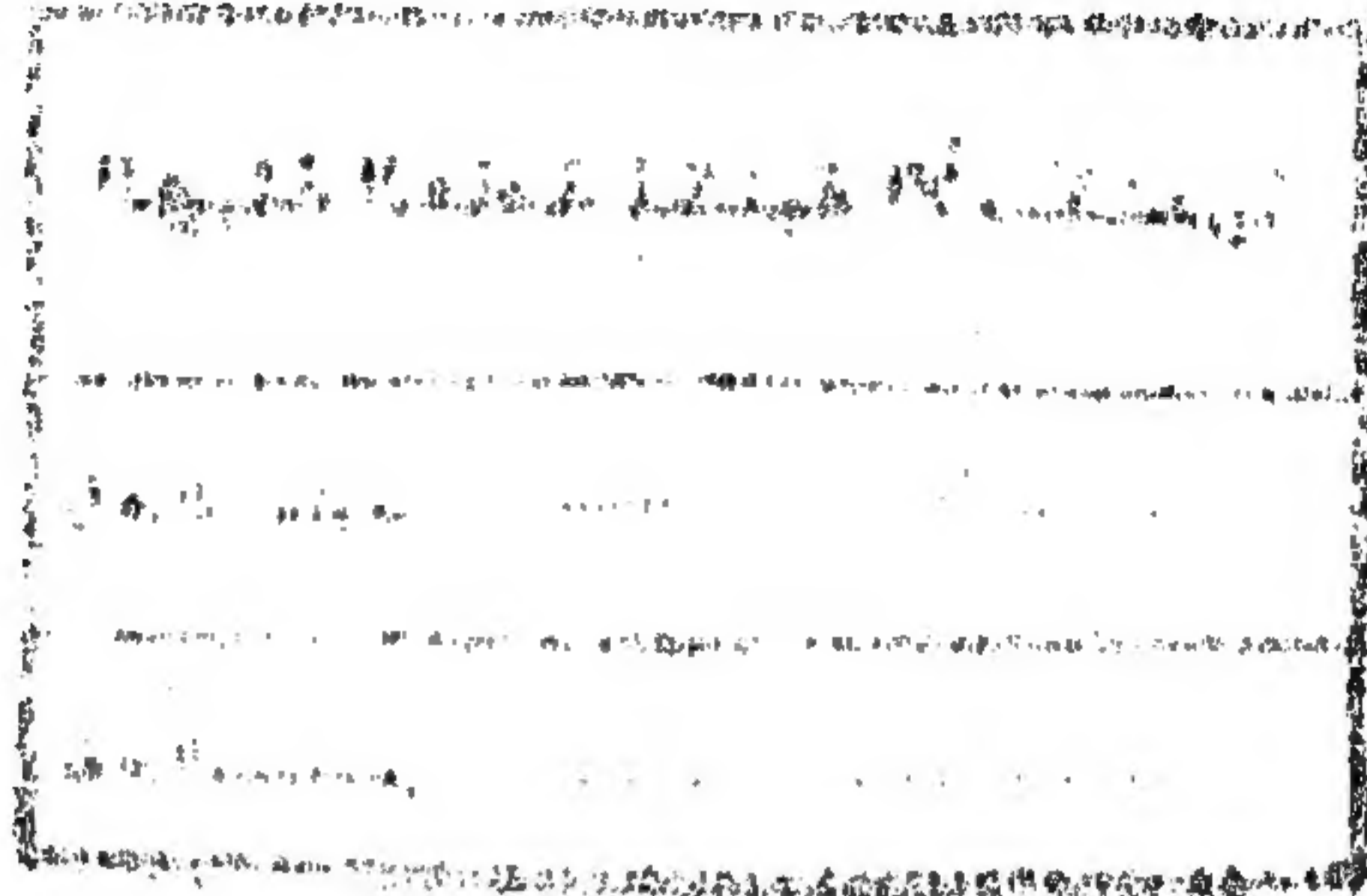
٥٩

٩٤٢

رئيس التحرير أنيس منصور



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque d'Alexandrie



تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع.

محمد إبراهيم أبو سنة

دراسات فني الشعر العربي

(طبعة ثانية)



دار المعارف

فهرس

صفحة	
٥	هذا الكتاب
٨	الشعر الجاهلى والحرية
١٦	الغزل فى شعر أبى الطيب المتنبى
٢٨	كان مجنون لىلى سيد العقلاء
٣٥	محنة أبى فراس الحمدانى
٤٣	دراسة لنص قديم - لأبى فراس الحمدانى
٥٥	دراسة لنص قديم - لجميل بن معمر
٦٧	إلى أين يتجه الشعر الحديث ؟
٧٤	تعاقب الأجيال فى الشعر المصرى الحديث
٨٢	حول ديوان «التراجيدى الإنسانية»
٨٩	رحلة إلى مدينة الدخان والدمى
٩٥	أقنعة القبيلة
١٠٢	حول ديوان العودة إلى سنار
١٠٩	شاعر أغفله التقويم الأدبى
١١٥	ملاحظات حول حاضر النقد الأدبى
١٢١	الاتجاه الفلسفى فى شعر صلاح عبد الصبور
١٢٧	أدونيس رائد التجريبية فى الشعر الحديث

هذا الكتاب

القمة هي الوطن الخالد للشعر ، فما من شعر عظيم إلا وينشق من لحظات الذروة : الحب ، النصر ، الهزيمة ، الفراق ، الموت . وهذه الذُّرَا هي مدخل الروح الإنسانية إلى الشعر ، إلى هذا الفردوس الذهبي الذي يحمل كل عناصر الجحيم . ودائماً تهيم روح الإنسان شوقاً وراء عالم مستحيل يستغرقه البهاء والجمال والجلال . وهذا الكتاب مجرد خطوات قصيرة في الفردوس . لم أحمل معي كاميرا خاصة لأخطف بها ألوان البحيرات الزرقاء ولا مساحات الخضرة على شواطئ الأنهار ، ولكنني ببساطة حملت قلبي لأجعله مرآة تنعكس عليها هذه المشاهد السريعة لوميض هذه المدن العامرة بالأسرار الخطيرة . مدن الشعراء الغامضة . لم أحاول أن أضع تعريفاً للشعر فقد حاول قدامة بن جعفر ذلك حين قال : « الشعر هو قول موزون مقفى له معنى » ، وكانت هذه الكلمة سبباً في الاشتباك النقدي معه

منذ ذلك الوقت حتى الآن ، لأنه حاول الإمساك في عُلبة مغلقة بضوء الشمس ،
لقد حاول المستحيل وربما كان الرد عليه هو رأى الشاعر الفرنسى رامبو ، في أن
هدف الشعر هو رؤية مالا يرى وسماع مالا يسمع ، وربما كان رامبو بهذا قد وضع
الشاعر في زمرة المجانين ، ولكنه بكل تأكيد اقتبس ومضة من ضياء المدن
المجهولة ، وحاول ذلك الشاعر الألمانى نوباليس حين قال : « الشعر هو الواقع
الأصيل المطلق » وقال : « الشعر بالنسبة للإنسان كالجوقة بالنسبة للمسرحية
الإغريقية هو مسلك النفس الجميلة الموقعة ، صوت مصاحب لذواتنا المكنونة -
مسيرة في بلد الجمال ، أثر ناعم يشهد في كل مكان على إصبع الإنسانية - قاعدة
حرة - انتصار على الطبيعة الفجة في كل كلمة - فطنته تعبير عن فاعلية حرة
مستقلة - علو وارتفاع - بناء للترعة الإنسانية - تنوير - إيقاع - فن الشعر
تصوير للوجدان لعالم الباطن بكليته ، إن وسيلته - وهى الكلمات - تدل بنفسها
على هذا ، فهى كما نعلم المظهر الخارجى الذى يكشف عن تلك المملكة الباطنة »
ولكن كل هذه التعريفات قد عجزت عن الوصول إلى ما يحدده المناطق من هدف
للتعريف ، وهو الإحاطة بالمُعَرَّف بحيث تكون جامعة لكل صفاته مانعة لغيره من
الاشتراك معه ، وما أصعب تعريف الشعر لأنه يشبه تعريف الحياة . لم تعد في عصر
التعريف بل في عصر التعرف . عصر الاقتراب المتعاطف من الأشياء التى نحبها والتى
تضئ حياتنا المحدودة على هذه الأرض . لم أطمح إلى التعريف وإنما إلى التعرف ،
ومن هنا قمت بهذه الرحلات القصيرة إلى عوالم عدد من الشعراء ، آثرت أن تجمع
الرحلة بين القديم والحديث لأؤكد عدة حقائق .

أولاً : انتساب الحديث إلى القديم وهذا سبيله إلى مشروعيته .

ثانياً : وحدد المسيرة الشعرية كتعبير عن الوجدان القومى .

ثالثاً : وحدة الزمن في الوجدان الشعري طمعاً في تأصيل التأثير الدائم لفن الشعر قديمه وحديثه .

ومن هنا آثرت أن أبدأ الرحلات من اللحظة الراهنة . من أقرب المسافات إلى أبعدھا ، وليس معنى هذا أنك أيھا القارئ أمام بحث تاريخي منتظم المراحل ، بل أنت أمام مناورات على أبواب العصور المختلفة ، مناوشات على الحدود لإثارة الوجدان والعقل بقضايا الشعر واتجاهاته ومستقبله . ودائماً هناك الذين يقولون إن الشعر يموت في هذا العصر ، والذين يقولون لا بل هو على أعتاب عصره الذهبي . حيث ستوفر المدنية للإنسان رخاء الاستمتاع بوقت طويل من الراحة والتأمل . ولا أحسب إلا أن الزمن سوف يتنصر لقضية الشعر ، وذلك لأنه ، أي الشعر لم يكف منذ نبض قلب الإنسان عن التحليق بأجنحته فوق مسيرته الطويلة وسيظل الشعر هذا الفردوس الذي يشبه الجحيم . إن هذا الكتاب دراسات ، تقدم محاولة لإثارة الاهتمام أساساً بقضية الشعر . وإذا أفلح هذا الكتاب في إثارة هذا الاهتمام فقد حقق هدفه الأساسي ، وسيعثر القارئ على عدد من القضايا ، وعلى عدد من الشعراء ، وعلى كثير من الظواهر ، ولكن كل هذه المحاولات لا تدعى لنفسها إطاراً نقدياً أكاديمياً وإنما تزعم لنفسها الحب الصادق للشعر ، والعمل المخلص لكي يتحقق لهذا الفن العزيز مستقبل ترفرف على حدوده أعلام الجبال والجلال ، وتضيئه المواهب الخلاقة . فهل تصاحبني أيھا القارئ في هذه الخطوات القصيرة في الفردوس .

الشعر الجاهلي والحرية

إن تاريخ الحضارة البشرية الذي يبدأ من الفوضى ويتجه إلى الحرية ، يجد في الشعر سنداً قوياً لإضاءة هذا الطريق العسير الذي يسلكه الإنسان وسط المخاوف والوحشة والعدوان والظلم والظماً إلى الحب والتعاطف . وإذا كان الشعر في الماضي شرطاً لاحتمال الحياة ولمواجهة الآلام الروحية التي يسببها الضياع والعجز أمام الكون ، فإنه يصبح في الحاضر والمستقبل شرطاً لبناء عالم متناغم جدير بالإنسان . كان الشعر في الماضي سلاحاً يواجه به الإنسان بطش الطبيعة وعدوان الإنسان ، واليوم أصبح الشعر سلاحاً وغذاء ودواء ، ويظل ضوءاً معلقاً فوق المسالك الشائكة ووعاء لمعاناة الإنسان الروحية . وإذا كان لنا حتى نكون قريبين مما يدور في أعماقنا أن نتأمل هذه العلاقة الجدلية الحميمة بين الشعر والحرية ، فإن تاريخ الشعر العربي يقدم صورة نابضة بالحياة والقوة والعمق لهذه العلاقة . وإذا كان من الشائع

أن الشاعر الجاهلي يمثل اهتمامات قبيلته ويعكس سياستها الخارجية ونشر فضائلها والتغني بتقاليدها ويرفع من شأن أبطالها ويشر بمطامحها . فإن هذا لا يكفي ذاته التي كانت تطمح - وطبقاً لتركيب المجتمع الجاهلي - إلى التفرد ، والتزوع إلى الحرية . وتأكيده شخصية الشاعر من خلال انتهاج سلوك اجتماعي يختلف بل يتناقض مع التقاليد الاجتماعية السائدة ، وعلى مستويات متعددة ومتباعدة كان الشعراء يعبرون عن تمديدهم المستمر للشكل الاجتماعي الختمى والذي أقرته القبيلة من خلال حكمائها وأبطالها وتجربتها التاريخية ، كان الشاعر يتحدى الإطار العام للمجتمع الجاهلي من خلال الاعتراض على الطبقة التي ترك الفقراء في العراء وتغرق الأثرياء في الثراء . وقد انعكس هذا الاتجاه شاملاً وحاسماً في مدرسة الصعاليك التي كانت تسعى لوضع تصور اجتماعي يركز على العدالة بين الناس ، وكانوا ينفذون هذا التصور من خلال شعرهم وفروسياتهم وغزواتهم ، وهذا الاتجاه كان يسعى لوضع إطار للحرية يشمل المجتمع كله من خلال إدراكهم لحقيقة بالغة الخطورة ، وهي أن حرية الإنسان مرتبطة أساساً بقدرته ، وأن هذه القدرة تبدى في طاقة الإنسان الاقتصادية ، وهذا مادفع الشاعر الصعلوك عروة بن الورد إلى تقديم تصوره لحاود الفقير وقدره الغنى ، وهو ما يفرض الإطار الاجتماعي لحرية الفرد . يقول عروة مخاطباً زوجته التي يبدو أنها كانت تخشى عليه مخاطراته بنفسه :

دعيني للغنى أسعى فإني	رأيت الناس شرهم الفقير
ويقصيه الندى وتزدريه	حليلته وينهره الصغير
ويمشي ذو الغنى وله جلال	يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليل ذنبه والذنب جم	ولكن للغنى رب غفور

وهذه الصورة الفنية الاجتماعية تعد وثيقة من وثائق الحرية الاجتماعية . إن حرية

الفقير لا تشبه في شيء حرية الغنى ولأن مكانة الفقير أدنى كثيرا من مكانة الغنى ، وهذا مدخل أساسى للحرية إذا فهمنا الحرية على أنها توظيف للإرادة فى حدود الطاقة ليست الحرية مجالا لانهايا إلا فى الخيالات ، فى الطبيعة تصبح الضرورة عائقا حتى يتم السيطرة عليها وتسخيرها للاستخدام الإنسانى من أجل البشرية وقد عرف الشاعر الجاهلى ثلاثة أبعاد لمفهوم الحرية - المفهوم الاجتماعى للحرية - وقد عبر عنه الشعراء الصعاليك والمفهوم الوجودى أو السلوكى وقد عبر عنه امرؤ القيس - والمفهوم الفكرى وقد وجد هذا المفهوم تجسيده فى شعر طرفة بن العبد . أما مفهوم الحرية الاجتماعية عند الصعاليك فهو يصدر فى المقام الأول عن وضعهم الطبقي فى العصر الجاهلى حيث كان هؤلاء الصعاليك يعانون الفاقة والتشريد والاحتقار ونبذ المجتمع لهم باعتبارهم طائفة وضعية ، ولذا كان تصورهم للعدل متلازما ومندمجا فى مفهوم الحرية وأى تصور إنسانى معاصر لا يستطيع أن يفصل بين العدل والحرية بل إننا لا نجد قيمتين مرتبطتين عضويا ومنطقيا كما ترتبط هاتان القيمتان بل وتندمجان ، ويمكن تقسيم الصعاليك إلى ثلاث جماعات متميزة كما يقول الدكتور شوقي ضيف فى كتابه العصر الجاهلى مجموعة من الخلقاء الشذاذ الذين خلعتهم قبائلهم لكثرة جرائمهم مثل حاجز الأزدي وقيس بن الخدادية وأبى الطمحان القينى ومجموعة من أبناء الحبشيات السود ممن نبذهم آبائهم ولم يلحقوهم بهم لعار ولادتهم مثل السليك بن السكعة وتأبط شرا والشنفرى وكانوا يشركون أمهاتهم فى سوادهم فسموا هم وأضرابهم باسم أغربة العرب ومجموعة ثالثة لم تكن من الخلقاء ولا أبناء الإمام الحبشيات ، غير أنها احترفت الصعلكة احترافا وحيث قد تكون أفرادا مثل عروة بن الورد العيسى وقد تكون قبيلة برمتها مثل قبيلتى هذيل وفهم اللتين كانتا تتزلان بالقرب من مكة والطائف على التوالى ، وإذا كان

بعض الصعاليك لا يخرجون عن كونهم لصوصاً أو قطاع طرق أو متمردين من أجل وضعهم الخاص ، فإن بعضهم الآخر كان ماجداً كريماً شجاعاً في الحرب كما كان عروة بن الورد الذي تؤكد أشعاره أنه كان صعلوكاً شريفاً وهو القائل :

وإني امرؤ عافى إناني شركة وأنت امرؤ عافى إنائك واحد
أفرق جسمي في جُسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

إن تلازم العدل والحرية في نصوص شعراء الصعاليك يثبت لهذا الفريق أسبقية خطيرة في تحديد مفهوم الحرية بأنها القدرة على توظيف الإرادة طبقاً للضرورة الاجتماعية التي تحكم الفرد في مجتمعه وكان عروة بن الورد يشبه القادة الثوريين في إطار قيم عصره بالطبع . كان عروة بن الورد إذا أصابت الناس سنة شديدة وتركوا في دارهم المريض والكبير والضعيف يجمع أشباه هؤلاء من دون الناس من عشيرته في الشدة ثم يحضر لهم الأسلاب ويكنف عليه الكنف (الحظائر) أويكسيهم ، ومن قوى منهم إما مريض يبرأ من مرضه أو ضعيف تثوب إليه قوته خرج به معه فأغار وجعل لأصحابه الباقيين في ذلك نصيباً حتى إذا أخصب الناس وألبنوا وذهبت السنة ألحق كل إنسان بأهله وقسم له نصيبه غنيمة إن كانوا غنموها فرما أتى الإنسان منهم أهله وقد استغنى فلذلك سمي عروة الصعاليك هو إذن ليس مجرد قاطع طريق أو متمرد من أجل سد حاجته من الطعام والشراب والكساء بل هو ثائر يقود جيشاً يبحث عن العدل وإنصاف الفقراء والمحتاجين ، ولكن هذا بالطبع لا يقودنا إلى الإفراط في إسقاط مفاهيمنا الحديثة على مثل هذه الأعمال البدائية لنضعها في صياغة تقترب من النظريات العصرية مثل الاشتراكية والديمقراطية ولكن هذا لا يعفيانا من الإيمان بأن هذه الطائفة من الشعراء الفرسان كانوا أول من آمن بقضية الحرية من منظور الإيمان بالعدالة الاجتماعية .

أما - المفهوم الآخر للحرية - والذي كان يمثله امرؤ القيس وما يمكن أن نطلق عليه تعبير « المفهوم السلوكي » فقد وجد هو الآخر محبباً عنه في كثير من أشعار الشعراء الثوار والمتمردين الذين كانوا يختارون متعهم ويفضلون أن تكون لهم أنماط خاصة لحياتهم ، كانت حياة امرئ القيس وشعره خروجاً على نظام أسرته حيث كان أبوه ملكاً يأمل أن يكون أبنائه مهيشين لتسبم أعباء هذه الرياسة ، فنشأ امرؤ القيس شاعراً لا هياً لا يكثرث بقيم مجتمعه ولا بتقاليد أسرته ، يتخذ من الشعر والصيد ومعاورة الخمر ومعاشرة النساء ديدن حياته ، كان ملكاً للشعراء بدلاً من أن يكون ملكاً على قبيلته ، وكان سلطاناً للغرام واللهو بدلاً من أن يكون سلطاناً على رءوس الناس ، وقد وضعه هذا الخروج السافر على نظام القبيلة والأسرة في صفوف المعارضة ، ويبدو أن اضطهاد أبي امرئ القيس له كان له أثره الغالب على تطور الشاعر في اتجاه الرفض وتأسيس فلسفة مفعنة في التمتع باللذات والإغراق في اللهو - ويبدو أن امرأ القيس كان شديد الصدق في تناول أسلوب حياته متمسكاً به ، فلم يرتدع بالروادع ولم تزجره الزواجر ، والذي يؤكد لنا صدقه في حياته ليس كثرة أخباره المتعلقة بمغامراته وكثرة النساء في أشعاره ، وإنما هذا التطرف الغريب الذي ساد موقفه بعد الانقلاب الخطير الذي وقع في حياته بعد مقتل أبيه حاجر على يد بني أسد . فقد يتصور المتعجلون في الحكم على ظواهر الأشياء أن الشاعر الذي خلع العذار بحثاً عن شهوة النفس وعكف على لذته لا يقدر على النهوض بأعباء المطالبة بثأر الملك القتيل ، ولكن الذي حدث أن امرأ القيس انقلب مع الحدث انقلاباً شديداً ، فأظهر لنا وجهه الآخر ، وجه الفارس المقاتل الذي لا يفرط في حقه مهما وقفت في وجهه الصعاب . أغرب ما نلاحظه في حياة امرئ القيس هو أنها تنشط شطرين ، كل شطر منهما يناقض الآخر . يعطى نصف حياته الأول صورة الخروج

السافر على مواضع المجتمع والتحليل من قيود وتقاليده ، في حين يقف النصف الآخر على الالتزام بتقاليد هذا المجتمع والتمسك بقيمه الثابتة . متمثلة في إصراره على أخذ ثأر أبيه ، بل الإسراف في هذا الثأر . لقد اختار حرية في شبابه الأول واختار حرية المجتمع في شبابه المتأخر أو كهولته . وهذه آية الصدق . لم يكن منطقياً ولا يمكن أن يكون تحرر امرئ القيس متجاوزاً لإيمانه بشرفه وتمسكه بكرامة قبيلته .

إن الحرية لا تعني نفي الأسس بل إعادة تشكيلها ، وكما كان الشاعر صادقاً في لهوه فقد أصبح جاداً في جده وكما كان مسرفاً في طلب لذته أصبح مسرفاً في طلب أعداء أبيه لقتلهم حتى أفضى به الشطط إلى الهلاك ، تلك هي الحياة الأصيلة التي تقف أحداثها متميزة والتعبير عنها متميزاً أيضاً ولا يعني هذا الالتزام المفاجئ نفياً للتحرر السابق ، إنه وجهه الآخر فقط .

وهناك مفهوم ثالث للحرية يمثل طرفة بن العبد ، إنه المفهوم الذي يتأسس فوق إدراك فلسفي وجودي لطبيعة الحياة والموت ، لقد وضع نفسه طبقاً لفلسفته على يسار مجتمعه فوقف مجاهراً بحريته في اختيار أسلوب حياته ، وبرغم أن هذه الفلسفة عرفت من قبله عند أبيقور فيلسوف اللذة إلا أن إدراكه الفطري لفلسفته يعطيها طابعاً أصيلاً ، إن خروجه يستند لأول مرة على منطق محكم وليس خروجاً فوضوياً ، وهذا ما جعلني أميز مفهومه في الحرية عن مفهوم امرئ القيس ، إنه مفهوم فلسفي للحرية وليس مفهوماً شعرياً يقوم على مبدأ النزوة واتباع الشهوة وإن كان مفهومه للحرية قد انبثق من ردود المجتمع على سلوكه :

وما زال تشرابي الخمر ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتي العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد

إن هذا الموقف المتمرد والذي يظهر متحدياً لتقاليد وأعراف قومه قد قوبل بالمعارضة الاجتماعية التي ظلت تتصاعد في وجهه حتى تحولت إلى حصاره وحصره منبوذاً مكروهاً لا يطيقه أحد وكأنه بغير أجرب ، فأى ثمن فادح قرر طرفة أن يدفعه من أجل حريته واختياره لمنهج حياته وهو يتوجه بالدفاع عن نفسه إلى هذا المجتمع الذي يتهمه والذي يلومه على فروسيته وعلى إسرافه في الإقبال على اللذة والاستغراق في المتعة .

ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدى

هل أنت مخلدى ياله من سؤال معجز ومفحم لخصومه ، إنه الموت إذن مدخل الحياة وهو مصدر فلسفته . لم تكف هذه الفلسفة عن الظهور منذ نشيد الجامعة إلى عمر الخيام حتى فلسفة الوجوديين في فرنسا ورائدهم جان بول سارتر مع اختلاف زاوية الرؤية التي تحددها معطيات كل عصر .

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن خوفه من الموت يدفعه بقوة إلى حب الحياة ، ومادام الموت قدراً لا نملك دفعه فإن الحياة تصبح حقاً غير مشروط ، وينبغي لمن كتب عليه الموت أن يأخذ ملء زنتيه حقه من الحياة لكي تكون الأقدار عادلة ، أقدار الحياة والموت . وما الحياة ؟ تلك التي يحرص عليها طرفة ويخاف من أجلها الموت .

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى	وجدك لم أحفل متى قام عودى
فهن سبق العاذلات بشرية	كميت متى ماتعل بالماء تزيد
وكرى إذا نادى المضاف محباً	كسيد الغضا نهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب	وكرى تحت الطراف المعتمد

إن الحياة هي الشرب والحرب ، وهو من أجل هذا الموت المتربص بالأحياء
يدافع عن حقه في الحياة .

فذرني أروى هامتي في حياتها مخافة شرب في الحياة مصرد
كريم يروى نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أينما الصدى
وهو يعلن أن الموت الذي لافكاك منه هو عذره فيما يقبل عليه من حياة .
أرى الدهر كترأ ناقصاً كل ليلة وماتنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتي لكالطول المرخي وثنياء باليد
هذا طرفه بن العبد . ممثل الفلسفة الوجودية في الجاهلية - ولقد كانت قضية
الحرية طوال التاريخ شاغلاً أساسياً من شواغل البشر ، وفي مقدمتهم الشعراء الذين
رأوا في الحياة معادلاً وجودياً للحياة نفسها .

الغزل في شعر أبي الطيب المتنبي

ولد أبو الطيب المتنبي في أول القرن الرابع الهجري عام ٣٠٣ هـ مغموراً بالنسب لا يكاد أحد يعرف له أصولاً من شعره ، ولكن الدكتور طه حسين يؤكد عروبته وينفي عنها كل شك -- كان القرن الرابع مملوءاً بالاضطرابات السياسية بعد أن تمزقت أوكاد الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة ، وانقسمت إلى دويلات اغتصبها القادرون في شتى الأقاليم ، فقامت دولة الحمدانيين في حلب ودولة الأخشيديين في مصر ودولة بني بويه في فارس والدولة الفاطمية في المغرب - وقد صاحب هذا التمزق السياسي تمزقاً اجتماعياً وفساداً واضطراباً في مناحي الحياة المختلفة ، وكان هذا الاضطراب وهذا الفساد أحد الدوافع الأساسية لظهور الدعوات المنادية بالإصلاح والعدالة الاجتماعية مثل دعوة القرامطة في العراق ، وكانت التحولات السريعة والصراعات الدامية والمكائد الخطيرة قد جعلت من هذا القرن بركاناً يفور

بالقلق النفسي والخوف ، ومن شأن مثل هذه الأزمات والصراعات أن تدعو إلى التأمل فازدهر الفكر والأدب ونشط العلماء والشعراء والأدباء ، وكانت نزعة التفكير الفلسفي تكاد تصبح إنتاج شعراء هذه المرحلة ، ويكفي ما نراه من تأملات أبي الطيب الفلسفية وهي التأملات التي وجدت استمراراً وتكاملاً ونضجاً بعد ذلك في أشعار أبي العلاء المهرى - شغل أبو الطيب المتنبي النصف الأول من القرن الرابع وشغل أبو العلاء النصف الثاني من هذا القرن نفسه - كان هذا هو الزمن الذي تفتحت وأبنت فيه موهبة كبيرة هي موهبة أبي الطيب المتنبي ، وكما كان العصر باذناً في تحولاته ومأساويته وما انطوى عليه من أحداث كذلك كان أبو الطيب نموذجاً شعرياً لهذا العصر ، ففيه تقبله السريع وطموحه ومأساويته . ولا شك أن الواقع هو الذي يخلق المثال ويعطى النموذج ، ولقد كان المثال والنموذج في عصر السيطرة على الدويلات هو الفارس الذي يسيطر على المملكة . وشاء القدر أن يكون المتنبي شاعراً عظيماً ولكنه كان ينطوى على مثال ونموذج آخر ، هو مثال ونموذج الملك الحاكم ، وربما كان من حسن طالع المتنبي أن يكون شاعراً في عصر كثر فيه الفتك بالملوك وازدهر فيه حظ الفكر والشعر . ولو جاء المتنبي ملكاً لكان حظه أقل بكثير مما حظى به كشاعر عظيم ، يعد شعره مفخرة للملوك ومصفحة لمجدهم وطريقاً للشهرة العالية التي نالوها في التاريخ . كانت موهبة المتنبي الشعرية أبرز من ضوء النهار منذ صباه ، ولكن طبيعة العصر جعلته يطمح إلى ما لا يملك ، وكان طموحه هو عنصر المأساة في شخصيته ، فقد نشأ صراع في نفسه بين الواقع والمثال ، بين الشاعر الذي كانه والملك الذي تمنى أن يكونه ، وهذا جوهر مأساوية حياة المتنبي ، ولقد وجد الباحثون والنقاد وعلماء اللغة ورواة السير والبلاغيون في شعر المتنبي وحياته كترأ لا ينقد من القضايا

والملاحظات والشواهد والمزايا والمآخذ ، وأفاض الجميع في كل ناحية من نواحي
فنه وحياته - ويكاد الرأي يكون غالباً على أن حياة المتنبي العريضة التي كانت
دائماً في حالة تطلع إلى المجد عامرة بالآلام والأسفار التي وجد نفسه مرغماً عليها
وكبرياءه الشاحنة التي جعلته أقرب إلى الاكتفاء بنفسه عن العالم ، كل هذا شغله
عن المرأة وقضية الحب التي تشغل غيره من الرجال ، وكثير من الكتاب والباحثين
رأوا في المتنبي شاعر الآمال الكبيرة ، وقالوا إنه لم يعشق إلا نفسه - وإن هذه
النفس لم تكن تتسع بحال من الأحوال لحب امرأة حباً عادياً بسيطاً مثل كل حب
عادي وبسيط . ولا شك أن هذا الرأي الذي خاض فيه كل من درس المتنبي أبعد
ما يكون عن الصواب - أولاً - أن الطموح وامتلاء الذات بالزهو والكبرياء
لا يعطل الغريزة الطبيعية في الإنسان خاصة إذا كان شاعراً حساساً ينبض قلبه بكل
ما في الحياة من بهجة وحياة ومتعة ، والمرأة في مقدمة متع هذه الحياة ، ثانياً أن
من كانت حياته عاصفة مملوءة بالمرارة مثل حياة أبي الطيب هو أحوج من غيره
للحب والعاطفة ، للتخفيف من هجير العداوات التي تحيط به ، وقد كان المتنبي كثير
الأعداء يكسب الأعداء بسهولة منقطعة النظر بسبب شموخه ومكانته الشعرية
واعترازه بنفسه واحتقاره الدائم للآخرين ، ولقد كانت العاطفة الإنسانية عنصراً
بارزاً في شعره برغم قسوته الظاهرة . ثالثاً : إن قارئ ديوانه يدهش لكثرة
الشعر العاطفي فيه ، ومن الحق أن نعرف بأن القصائد التي خلصت كاملة
لشعر العاطفة قليلة ، ولكن من الحق أيضاً أن نقول إن القصائد التي نخلت
من الشعر العاطفي قليلة جداً أيضاً ، إن ربع ديوانه تقريباً إذا أخذنا
بمقدمات القصائد هو من شعر الحب والغزل . ولا شك أن هذا الشعر العميق
الرؤى والواسع الخيال والخير بحقيقة المرأة يؤكد أنه شعر نشأ عن تجارب

متصلة . وربما لم يشأ المتنبي أن يكتب قصائد كاملة مكرسة للحب لأنه يرى أولاً أن مكانته الشعرية العالية قد ألزمته نوعاً من الوقار والرزانة وادعاء الحكمة مما يجعل الإفاضة في شعر الحب نوعاً من اللهو الذي لا يليق به ، كما أن مشاغل المتنبي الكثيرة واهتمامه بالدفاع عن مركزه كشاعر في كنف فارس وملك كسيف الدولة قد جعلته يكرس شعره لمدحه أولاً ، ولإعجابه الشديد به كفارس جسد الصورة المثلى للعصر ، ثم من ناحية أخرى باعتباره وسيلة الشاعر إلى المجد وإرغام أنف حاسديه والحاquدين عليه ، ولكن هذا الشعر العظيم الذي صور معارك سيف الدولة ومجده قد انطوى على عواطف جامحة متأججة ، لاشك أن المتنبي لم يجد الوقت ولا الزمن ولا الفرصة ، لكي يفرد لها قصائد كاملة . وكانت هذه المقدمات الغزلية تجنب الشاعر ما حرص على تجنبه من تعريض وقاره للاهتزاز أو كشف عواطفه أمام أعدائه وما أكثرهم ، ولقد تحدث الكثيرون من الأدباء عن حبه لحولة أخت سيف الدولة ، واستشهدوا بحرارة العاطفة في مراثيه لها التي يقول فيها :

أرى العراقَ طویلَ الليلِ مذ نُعِيتُ فكيف ليلُ فتى الفتيان في حلب
يظن أن فؤادی غیر ملتهب وأن دمع جفونی غیر منسكب
ويقول عنها :

وان تكن خُلِقْتُ أنثى لقد خلقت كريمةً غير أنثى العقل والحسب
وان تكن تَغْلِبُ الغلباءُ عنصرها فإن في الخمر معنى ليس في العنب
فليت طالعة للشمس غائبة وليت غائبة للشمس لم تغب
وليت عين التي آب النهار بها فداء عين التي زالت ولم توب
فما تقلد بالياقوت مُشَبَّهًا ولا تقلد بالهندي القُضْب
ولا ذكرتُ جميلاً من صنائعها إلا بكيتُ ولاؤُدُّ بلا سبب

قد كان كل حجابٍ دون رؤيتها فما قَنَعَتْ لها يا أرضُ بالحجب
ولا رأيت عيون الإنس تدركها فهل حَسَدَتْ عليها أعين الشهب
وهل سمعت سلاماً لي ألم بها فقد أَطَلَّتْ وما سَلَّمَتْ عن كُتُب
ولا شك أن المتنبي قد حاول أن يوهمنا بأنه لم يقع في الحب أبداً ولم يترك أمره
للنساء كما يقول :

وما العشق إلا غِرَّةٌ وطماعةٌ يُعَرِّضُ قَلْبُ نفسه فيصَابُ
وغيرُ فؤادي للغواني رِميةٌ وغيرُ بناني للرماح ركابُ
تركنا لأطراف القنا كلَّ شهوةٍ فليس لنا إلا هن لُعَابُ
أعزُّ مكانٍ في الدُّنَا سَرَجٌ سابحٌ وخيرُ جليسٍ في الزمانِ كتابُ
ويعلق الدكتور جلال الحياط على هذه الأبيات قائلاً :

«ولكن الشاعر العاشق الواصل لا يستطيع أن يحجب عنا الحقيقة بهذه
الأبيات ، ففي فتراتٍ من حياته وإن كانت قصيرة ومتباعدة أضناه الحب وترك أثراً
ولم يكشف ذلك في شعره ، وحاول أن يتجاوزه ، ترفعاً وخجلاً وابتعاداً عن
المواجه الخاصة وترسيخاً لموقف الجَدِّ والبطولة والنضال وإيماناً بأن الحب يكشف
بوضوح عقدة الكمال التي اجتاحت الشاعر بإظهار نقصٍ فيه محتم تلمثته وتتممه
المرأة ، فهو يدونها لا يستقل بذاته عن هذه الدنيا . ولا يصطنع عالماً خاصاً له حدود
وأسوار ، فيرفض وجودها أحياناً ليوهم نفسه بالكمال التام . إلا أن حبه للنساء ورد
بالرغم منه واضحاً في ثنايا بعض قصائده «ومن يعشق يَلِدُ له الغرام» وسواء أحب
المتنبي خولة أم سواها فإن للحب سلطاناً لا يعترف إلا بمجده ، ولقد كان في شعر
المتنبي كثيرٌ من الأبيات التي تفيض بالوجد والإحساس بالحاجة والحب للمرأة .
ولكن غزل المتنبي يختلف عن غزل سواه من الشعراء فهو أولاً يأتي في سياق

لا ينفصل عن ملحمة حياته المتعالية التي تتعلق بأوهام لا سبيل لتحقيقها فهو غزل
 نفس أدمتها أوجاعُ الطموح إلى المستحيل - ثم هو أيضاً غزل يأخذ من خبرة الشاعر
 في الحياة ويحسد هذه الخبرة في نظرة إلى المرأة لا تنفي عنها ضرورتها ولكنها لا تعترف
 بكفايتها . ومن هنا جاء شعره في الغزل في نفس مستوى شعره في الحرب ، والحكمة
 والشكوى والفراق والفخر . ذلك لأن الشاعر متكامل في نظرته الفنية ومنقسم في
 إدراكه للحياة . ولا يخفى على أحد أن موهبة أبي الطيب الشاذلي كانت واضحة منذ
 الصبا ، ويزعم ناشر ديوانه سليم إبراهيم صادر في الطبعة التي صدرت عن دار
 صادر عام ١٩٢٦ أن أول شعر نظمه ارتجالاً قوله وهو صبي :

بِأَيِّ مَنْ وَدِدْتُهُ فَافْتَرَقْنَا وَقَضَى اللَّهُ بَعْدَ ذَلِكَ اجْتِمَاعَا
 فَافْتَرَقْنَا حَوْلًا قَلَمًا التَّقِينَا كَانَ تَسْلِيمُهُ عَلَيَّ وداعا
 ولا شك أن البيتين يجيشان بعاطفة أصيلة صادقة ، وذلك واضح في البداية
 بالقسم بأييه ثم في اختيار أرق الألفاظ للتعبير عن عاطفته ، ولكن عبقرية الشاعر
 الحقيقية تنضح في هذا المعنى الرائع « كان تسليمه عليّ وداعاً » وشعر الصبا عامر
 بالإشارات إلى هذا الإعجاب الشديد بالنساء ، مثل قصيدته التي يشير فيها إلى دار
 اثلة وهي موضع بظاهر الكوفة

كم قَتِيلٍ كَمَا قُتِلْتُ شَهِيدٌ	ليياضِ الطَّلَى وَوَرْدِ الخُذُودِ
وَعَيُونَُ الْمَهَا وَلَا كَعْيُونَُ	فَتَكَّتْ بِالْمُسْتَهْمِ المَعْمُودِ
عَمْرُكَ اللَّهُ هَلْ رَأَيْتَ بُدُورًا	طَلَعَتْ فِي بَرِاقِعٍ وَعُقُودِ
رَامِيَاتٍ بِأَسْهَمِ رِيَشِهَا الْهَدِ	بِ تَشْقَى الْقُلُوبَ قَبْلَ الْجُلُودِ
يَتَرَشَّفْنَ مِنْ فِي رَشَفَاتِ	هُنَّ فِيهِ حَلَاوَةٌ التَّوْحِيدِ
كُلُّ خُمُصَانَةٍ أَرَقُّ مِنَ الْخَمِ	بِ بِقَلْبِ أَقْسَى مِنَ الْجَلْمُودِ

ذَاتُ فَرْعٍ كَأَنَّمَا ضَرَبَ الْعَذَّ سَبْرٌ فِيهِ بِمَاءٍ وَرَدٍ وَعُودٌ
تَحْمِلُ الْمِسْكَ عَنْ غَدَائِهَا الرِّبَ حُجٌّ وَتَفْتَرُّ عَنْ شَنِيبٍ بَرُودٌ
هَذِهِ مُهْجَتِي لَدَيْكَ لَحِينِي فَانْقُصِيْ مِنْ عَذَابِهَا أَوْ فَرِيدِيْ

وواضح في هذه القصيدة أنها فعلا من قصائد المرحلة الأولى ، ففيها تأثير مباشر بمحفوظاته من الشعر العربي خاصة البيت الأولى الذي يستدعي بيت جميل بن معمر .

لِكُلِّ قَتِيلٍ بَيْنَهُنَّ بَشَاشَةٌ وَكُلِّ قَتِيلٍ بَيْنَهُنَّ شَهِيدٌ
كما أن الشاعر يهتم في وصفه بالأوصاف الحسية الخارجية ، ولا شك أن الأوصاف الخارجية هي أول ما يلتفت الغر الساذج . كما توحى الأبيات بترجسية المتنبي حيث يصور إقبال النساء عليه . « يترشفن من فمي رشقات » ولو كان ناضجاً في ذلك الوقت لأدرك أن من العيب أن يصور نفسه هذا التصوير السلبي ، ويتقدم الشاعر في العمر والتجربة والنضج فتطالعنا هذه الأبيات الراسخة التي تنبئ عن تعمق وفهم يقول :

حَشَاشَةُ نَفْسٍ وَدَّعْتُ يَوْمَ وَدَّعُوا فَلَمْ أَدْرِ أَيُّ الظَّاعِنِينَ أَشْيَعُ
أَشَارُوا بِتَسْلِيمٍ فَجَدْنَا بِأَنْفُسِ تَسِيلُ مِنَ الْآمَاقِ وَالسُّمِّ أَدْمَعُ
حَشَايَ عَلَى جَمْرٍ ذَكَى مِنَ الْهَوَى وَعَيْنَايَ فِي رَوْضٍ مِنَ الْحُسْنِ تَرْتَعُ
وَلَوْ حَمَلْتُ صَمَّ الْجِبَالِ الَّذِي بَنَا غَدَاةً افْتَرَقْنَا أَوْشَكْتُ تَتَصَدَّعُ
بِمَا بَيْنَ جَنْبِيَّ الَّتِي خَاضَ طَيْفُهَا إِلَى الدِّيَاجِي وَالْخَلْيُونِ هُجْعُ
أَنْتَ زَائِرٌ مَا خَامَرَ الطَّيِّبُ ثَوْبَهَا وَكَالْمِسْكِ مِنْ أَرْدَانِهَا يَتَضَوُّعُ
فَمَا جَلَسْتُ حَتَّى انْتَشَتْ تُوسِعُ الْخَطَى كِفَاطِمَةً عَنْ دَرِّهَا قَبْلَ تَرْضُوعِ
فَشَرَّدَ أَعْطَافِي لَهَا مَا أَتَى بِهَا مِنَ النُّومِ وَالتَّاعِ الْفَوَادُ الْمُضْجَعُ

فَيَا لَيْلَةً مَا كَانَ أَطْوَلَ بَتِّهَا وَسُمُّ الْأَفَاعِي عَذَبٌ مَا أَتَجَرَّعُ
تَذَلُّلُ لَهَا وَاخْضَعُ عَلَى الْقُرْبِ وَالنَّوَى فَمَا عَاشِقٌ مِنْ لَا يَذِلُّ وَيَخْضَعُ

هذه أبيات وردت في مقدمة قصيدة مدح ، ولكن من ذا الذي يترك نفسه
لهذه الحيل الشعرية التي يلجأ إليها الشعراء دائماً فيضعون أسرارهم في غير موضعها
ويصورون لواعج يوهمون بغيرها - ألم تكن قصائد المديح التي صاغها الشاعر في
أميره سيف الدولة تحمل من الفخر والاعتزاز بالشاعر كما تحمل من المدح للأمير .
لم تكن قصائد الشاعر المتنبي تخلص لغرض واحد ولكنها كانت تصويراً نادراً
لتجربة حياته الكلية : هذه التجربة التي احتلت الحكمة فيها مكاناً بارزاً واحتل
الفخر والمدح ووصف الحروب والغزل مكاناً لاثقاً بها . وهامى أبياته تجيء من
أعماق فؤاد يعرف جيداً مرارة الحب ولوعة الهوى . خبير بهذه التجربة الإنسانية
الكبيرة .

عِيَاءٌ بِهِ مَاتَ الْمُحِبُّونَ مِنْ قَبْلُ عَزِيزُ إِسَاءٍ مَنْ دَاوَاهُ الْحَدَقُ النَّجْلُ
نَذِيرٌ إِلَى مَنْ ظَنَّ أَنَّ الْهَوَى سَهْلٌ فَمَنْ شَاءَ فَلْيَنْظُرْ إِلَى فَمَنْظَرِي
إِذَا نَزَلْتُ فِي قَلْبِهِ رَحَلَ الْعَقْلُ وَمَا هِيَ إِلَّا لَحْظَةٌ بَعْدَ لَحْظَةٍ
فَأَصْبَحَ لِي عَنْ كُلِّ شُغْلٍ بِهَا شُغْلٌ جَرَى حَبْهَا مَجْرَى دَمِي فِي مَفَاصِلِي
تَكَحَّلُ عَيْنُهَا وَلَيْسَ لَهَا كَحَلٌ سَبَّحْنِي بِدَلٍّ ذَاتُ حُسْنٍ يَزِينُهَا
رَقِيبٌ تَعَدَّى أَوْ عَدُوٌّ لَهُ دَخَلٌ كَانَ لِحَاطِظِ الْعَيْنِ فِي فَتْكِهِ بِنَا
فَمَا فَوْقَهَا إِلَّا وَفِيهَا لَهُ فَعْلٌ وَمَنْ جَسَدِي لَمْ يَتْرَكِ السَّقَمُ شَعْرَةً
حَبِيبِي قَلْبِي فَوَادِي هِيَ جَمَلٌ إِذَا عَذَلُوا فِيهَا أَجَبْتُ بِأَنَّهُ
عَنِ الْعَذْلِ حَتَّى لَيْسَ يَدْخُلُهَا الْعَذْلُ كَانَ رَقِيباً مِنْكَ سَدَّ مَسَامِعِي
فِيْنِهَا فِي كُلِّ هَجْرٍ لَنَا وَصْلٌ كَانَ سَهَادَ اللَّيْلِ يَعْشَقُ مَقَلَّتِي

أَحِبُّ التَّى فِي الْبَدْرِ مِنْهَا مُشَابَهُ وَأَشْكُو إِلَى مَنْ لَا يُصَابُ لَهُ شَكْلُ
هذا شعر صادق في التعبير عن العاطفة الصادقة ، وهنا يثور سؤال جوهري هل
كان المتنبي عاشقاً أبدياً حيث إن معظم قصائده بدئت بالغزل وهل هذا منطقي ؟
والرد على هذا السؤال هو أن الشاعر كان في معظم قصائده يعبر عن نفسه
وما يجيش فيها من عواطف ومشاعر ، فلم يكن شاعراً عبداً الممدوحه يرجو منه النوال
فحسب ، بل كان شاعراً حراً يكرس شعره لنفسه قبل أن يكرسه لغيره ، ومن هنا فما
الذي يمنع أن يكون الشاعر إنما يعبر عن لوحة حب صادق مر به في حياته ،
وكان المتنبي شاعراً نابه الذكر شهيراً ، ولا شك أنه كانت له معجبات يفضلهن ويتقن
إلى الاستماع له ، وكانت لديه الفرصة واسعة لرؤية الجميلات وما الذي يمنع قلباً
مثل قلبه أن يكون معلقاً بالجمال طوال حياته ، ثم إن المتنبي كشاعر كبير كان حراً في
اختيار مقدمات قصائده وليس من المنطقي أن نتصور أن المتنبي كان أسير التقليد
العربي القديم بافتتاح القصائد بالغزل وهو نفسه لم يلتزم دائماً بهذا التقليد . كما أن
هذا التقليد كان يهدف إلى جذب القلوب إلى الاستماع إلى القصيدة بما للغزل من
أثر طيب في النفوس . وكان شعر المتنبي بما فيه من جزالة وعدوبة وروعة وحيوية
وحكمة بليغة في أشد الغنى عن افتعال هذه المقدمات ، ولا شك أن الفصل في كل
هذا إنما هو حرارة الصدق التي تبدو واضحة وجلية في كل أشعاره ، ولعل ما يقف
حجة إلى جانب الرأي القائل بأن المتنبي عرف المرأة معرفة العاشق الخبير ، هذا
التحليل العميق لنفسية المرأة ، وإن كان يبدو متحاملاً عليها ، إلا أنه يوحى بأن
وراء التحليل خبرة واسعة وتجارب مريرة ، ولما كانت هذه التجارب قد حيل بينها
وبين أن تظهر في قصائد كاملة فإن مقدمات قصائده كانت خير مكان لهذه
التجارب ، يقول في مقدمة قصيدته التي يمدح بها الحسين بن علي الهمداني :

لَقَدْ حَازَنِي وَجْدُ بَيْنِ حَازِهِ بَعْدُ
أَسْرُ بَتَجْدِيدِ الْهَوَى ذَكَرَ مَا مَضَى
سَهَادُ أَنَا مِنْكَ فِي الْعَيْنِ عِنْدَنَا
مُمْتَلَةٌ سَحَى كَأَنَّ لَمْ تُفَارِقِي
وَحَتَّى تَكَادِي تَمْسَحِينَ مَدَامِي
إِذَا غَدَرَتْ حَسَنَاءُ وَقَّتْ بِمَهْلِكِهَا
وَإِنْ عَشِيقَتُ كَانَتْ أَشَدَّ صَبَابَةً
وَإِنْ حَقَّقَتْ لَمْ يَبْقَ فِي قَلْبِهَا رِضَى
كَذَلِكَ أَخْلَاقُ النِّسَاءِ وَإِنَّمَا
وَلَكِنْ حُبًّا خَامَرَ الْقَلْبَ فِي الصَّبَا

فِيَالْبَتَى بَعْدُ وَيَالْبَتَى وَجْدُ
وَإِنْ كَانَ لَا يَبْقَى لَهُ الْحَجَرُ الصَّلْدُ
رُقَادُ وَقْلَامِ رَعَى سِرْبِكُمْ وَرَدُ
وَحَتَّى كَأَنَّ الْيَأْسَ مِنْ وَصْلِكَ الْوَعْدُ
وَيَعْبَقُ فِي ثَوْبِي مِنْ رِيحِكَ النَّدُ
فَمِنْ عَهْدِهَا أَلَا يَدُومَ لَهَا عَهْدُ
وَإِنْ فَرَكْتَ فَاذْهَبْ فَمَا فَرَكُهَا قَصْدُ
وَإِنْ رَضِيتُ لَمْ يَبْقَ فِي قَلْبِهَا حَقْدُ
يُضِلُّ بِهَا الْهَادِي وَيَخْفَى بِهَا الرُّشْدُ
يَزِيدُ عَلَى مَرِّ الزَّمَانِ وَيَشْتَدُّ

هذه الأبيات في هذه القصيدة أبلغ دليل على ما ذهبنا إليه من أن المتنبي كان
يضمن قصائده أغراضه الذاتية ، وإلا فما هو الداعي لهذه الإفاضة في تحليل
أخلاق النساء ، وهو تحليل أقرب إلى نتائج التجارب منه إلى الحكم الشائعة .
ما علاقة الممدوح بهذا الفهم العميق للمرأة . هذه الصور المترابطة القوية التي تعبر
عن وجهة نظر ممدوحه ما هي ضرورة وضعها في هذا الموضع من المدح ؟ وربما يعثر
بعض علماء البلاغة والنقد اللفظي على مقارنات بين المقدمة والقصيدة ، ولكن
ذلك يظل بعيداً عن طبيعة المتنبي الشائخة المعترزة بنفسها وقضاياها وشواغلها ، وها هو
المتنبي في واحدة من أعظم قصائده يصرح بأنه ليس ممن يعشق ، ولكن ماحيلته أمام
الجمال ، هو نفسه يعرف أن الطبيعة الإنسانية ليست صماء أمام الجمال : يقول :

لَعَيْنِكَ مَا يَلْقَى الْفَوَادُ وَمَا لَقِيَ
وَمَا أَنَا مِمَّنْ يَدْخُلُ الْعَشْقُ قَلْبَهُ
وَلَا بَرٌّ مَالِمَ يَبْقَى مِنِّي وَمَا بَقِيَ
وَلَكِنْ مَنْ يَبْصُرُ جُفُونَكَ يَعْشَقُ

مجالٌ لدمعِ المقلّةِ المترقّقِ
 وفي الهجرِ فهو الدهرُ يرجو ويتقّى
 شفعتُ إليها من شبابي بريقِ
 سترتُ فمي عنه فقبلَ مفرقي
 فلم أتبنِ عاطلاً من مطوقِ
 عفا في ويرضى الحبَّ والخيلُ تلتقي
 ويفعلُ فعلَ البابليِّ المعتقِ
 تمزقتُ والملبوسُ لم يتمزقِ
 بعثتُ بكلِّ القتلِ من كلِّ مشفقِ
 مركبةٌ أحداقها فوق زنبقِ
 وعن لذة التوديعِ خوفَ التفرّقِ

وبين الرضا والسخطِ والقربِ النوى
 وأحلى الهوى ما شكَّ في الوصلِ ربّه
 وغضبي من الإدلالِ سكرى من
 واشنب معسولِ الثنياتِ واضح
 وأجبادِ غزلانٍ كجيدكِ زُرْنِي
 وما كلُّ من يهوى يعفُّ إذا خلا
 سقى الله أيامَ الصبا ما يسرها
 إذا ما لبست الدهرَ مستمتعا به
 ولم أر كالألحاظِ يومَ رحيلهم
 أدرنَ عيوناً حاضراتٍ كأنها
 عشيّةٌ يغدونا عن النظرِ البكا

لم يكن المتنبي إذن بشموحه وطموحه ليخرج من دائرة الإنسانية ، ولو خرج
 من دائرة الإنسانية لما وقع في هذا العذاب الذي تجرع مرارة كثوسه طوال حياته
 بسبب العجز عن التوحيد بين الواقع والمثال . كان المتنبي إنساناً عاشقاً كما يعشق
 الشعراء ولكنه آثر أن يطوى لواعج نفسه في ثنایا قصائده التي كرسها لخدمة
 مجده . كان يتقّى أعداءه لأنه كان كثير الأعداء ، وقد مر شعره في الغزل بنفس
 مراحل النضج التي مر بها شعره كله ، بدأ بالتكلف والمبالغة والزجسية وتصاعد
 بالفهم وإقامة علاقات عميقة بين العالم ونفسه ، فكان في شعره الغزلي قمة كما كان
 في شعره في الحكمة ووصف الحرب والطموح إلى المجد . ولقد كان المتنبي صورة
 شامخة للجانب اللامع في عصره . وتحقق وجوده كما لم يتحقق شاعر آخر . ولكنه
 ظل يتجرع مرارة الألم طوال حياته ، فهل كان قلق الفنان الدائم هو النار التي ألهمته

كل هذه القصائد . ولو لم يكن بهذه الطبيعة الجامحة هل كان يقدر لنا أن نحصل
على هذا الكثر الذي وهبنا إياه .
كان أبو الطيب المتنبي شاعراً عظيماً في عصر التناقض والقلق فجاء صورة رائعة
لعصره .

كان مجنون ليلى سيد العقلاء

طالما شغل الناس ذكر هذا العاشق الذى أشرف به عشقه على الجنون أو هو قد أودى به إلى الجنون فعلاً ، كما تذيع الروايات . حتى لقد عرف فى الأدب العربى باسم مجنون ليلى قيس بن الملوّح ، وقصة عشقه لليلى ابنة عمه ذائعة شائعة ، ويكاد الرواة يتفقون على معظم حوادثها ، وهى حوادث تستنبط أساساً من شعره ولا تختلف الروايات إلا فى التفاصيل الدقيقة ، ولكن الهيكل العام واحد فى معظم كتب الأدب الكبرى ، وبالطبع لم يكن جنون قيس تقليدياً وإلا لما استطاع أن يبدع هذه الروائع الشعرية التى بلغت حدّاً راقياً من العذوبة والرقّة والأصالة وتماسك البناء والدقة فى تصوير البيئة الصحراوية التى كانت مسرحاً مفتوحاً متنوعاً لهذا الغرام المشبوب ، ليس شعر رجل مجنون هذا الذى استطاع أن يهز الوجدان العربى طوال هذا الزمن الموعّل فى القدم ، ومازال يهزه ، وإنما هو شعر عاشق غلبه

الحب على أمره حتى لقد بدا العقل مهزوماً في قضية قلما احتكم إليه أحد في شأنها ،
وهي قضية الحب ، ولعل إفراط المجنون في التمسك بحبه وسط ظروف معادية تعمل
بوسائل تاريخية وبالغة القهر والخيولة دون وصول هذا الهوى إلى نتائجه التقليدية
وهي الزواج . هذا الإفراط المشبع باليأس والذي هو مزاج الشعراء الكبار قد أغرى
القوم باتهامه بالجنون ، فهو قد آمن بما يبدو مستحيلاً وأسلم زمام نفسه لحب
يائس ، واغترب وحده في الصحراء مستوحشاً إلا من الأطباء التي يراها تشبه ليلي
شياً بعيداً . وخلو هذا الموقف من الانسجام المنطقي طبقاً للتقليد الاجتماعي قد أكد
الاتهام ، خاصة وأن قيس قد كثر إغماؤه ووضع ليلي في مكان القداسة من نفسه ،
ولا شك أن الرواة قد وجدوا في هذا الجنون مدخلاً لبناء قصة غير مألوفة في تاريخ
الأدب العربي مما يجعلها شديدة الصلة بما للأساطير من سحر وجاذبية ، وكلما
تواترت الشواهد على جنون قيس توفرت الأدلة على عقله أيضاً ، فربما كان قيس
مجنوناً بالمقاييس الصغيرة ، ولكنه حتماً كان عاقلاً بالمقاييس الكبيرة ، هذه
المقاييس التي تحقق الكشف عن عالم قيس ، هذا العالم الذي امتزج فيه الشعر
بالحب امتزاجاً مطلقاً فاكتمل له أفق صوفي واسع وعميق ، ذلك أن الشعر والحب
شبهان . كلاهما ينبثق من المحدود وهو الذات والتجربة الذاتية إلى اللامحدود وهو
التوق إلى الاتحاد بجوهر الأشياء . فالشعر والحب كلاهما محاولة للإمساك بالمستحيل
المدهش وجعل ما هو زمني خارج الزمن وجعل ما هو تاريخي فوق التاريخ بمعنى أنه
لا يسقط العناصر التاريخية بل يتجاوزها بعد احتوائها : الشعر والحب يجعلان ما هو
غائي ، أي يهدف إلى الغاية - غاية في حد ذاته فليس الحب في نظر العاشق الكبير
وسيلة لكسب أو جاه وإنما هو فيض الطبيعة العظيم ، يملأ شعاب النفس بالفرح
والأمن ويدفعها إلى عناق حميم للعالم . في هذا البناء البالغ البساطة والتعقيد -

بسيط لأنه ذو طبيعة سهلة ومعقدة لأنه لا بد من تحطيم عشرات القواعد للوصول إليه - في هذا البناء الذي وجد قيس نفسه مشغولاً بتصميمه والحياة بداخله في نفس الوقت يحتل العقل مكاناً متوازناً في المهمة ، في حين ينشط الإحساس الكلي بدافع روحي بإنجاز كل شيء . وكما يعمل الشعر على استخدام العالم كرموز للصورة الداخلية للنفس ، كذلك الحب يرى في الأشياء رموزاً بليغة للمحبوب . ولحظة الحب والشعر تشبه في جانب كبير منها تجربة الصوفي التي تفضي به إلى الاستغراق الكلي في فيض من السعادة والشوق تعدل لحظة التحقق على مستوى الوجود . وبرغم أن العاشق المعشوق يكون مقبولا من شخص واحد فإن ثقته بنفسه توحى له بأنه مرغوب من العالم كله ، وإن وجوده لم يعد متحققاً فقط بل ضرورياً أيضاً ، لا من أجل نفسه بل من أجل غيره ، وكذلك الشاعر يكتشف في لحظة الإبداع معنى وجوده بعيداً عن العابر واليومي .

هذه التجربة - الشعر والحب - التي تتجاوز العقل بمفهومه الاصطلاحي تسوق قيساً إلى القبول بالمخاطرة لأنها تعدل في نظره الجائزة الكبرى يقول :
فلو خلط السم الزعاف بريقها تمصت منه نهلة ورويت
فالسم نفسه لا يصدده عن ريقها ، ذلك أن السم قد فقد حين دخل عالم الشاعر خصائصه المعروفة ، أو أن الشاعر بعد أن داخله الحب قد فقد مخاوفه المألوفة ، فالحب من شأنه إعادة تركيب العناصر طبقاً لرؤية جديدة ومفهوم جديد . والحب هو الذي جعله يقبل التحدي ، فها هي ذى الشجاعة لا تنقصه .
ولو أهدقوا بي الانس والجن كلهم لكي يمنعوني أن أجيك لجيت
وما الذي يمنع من شرب السم وتحدي العالم كله ، وهو يرى ليلي فرحه الحقيقي ومجده والملك التليد الذي يسعى له .

بكي فرحا بليلى إذ رآها محب لا يرى حسناً سواها
لقد ظفرت يداه ونال ملكاً لأن كانت تراه كما يراها
إن قيساً وهو يصور الحب إنما يتعقب خطوه في دمه وجوارحه . وكأن الحب قد
حل فيه حلول الروح بالجسد وأنه لم يعد يملك خياراً فيما هو فيه .

سرت في سواد القلب حتى إذا انتهى بها السير وارتادت حمى القلب حلت
فللعين تهمال إذا القلب ملها وللقلب وسواس إذا العين ملت
ووالله ما في القلب شيء من الهوى . لاخرى سواها أكثر أم أقلت
من هنا كان عجبه ودهشته لهؤلاء الناصحين له بالسلو عنها . كان يعجب لأنه
توهم أنهم يتصورونه قادراً على خلع هذا الحب من قلبه ولو قدر لما أراد . ولعل
قيمة هذه العاطفة الكبيرة أنها تفضي إلى سلم متصاعد من القيم النبيلة وهو شأن كل
الأنهار لا بد أن تمر بمدن كثيرة وتروى أراضي شاسعة . إنه ليس لحظة انغلاق على
لذة عابرة بل لحظة انفتاح تستوعب العالم ، وتحتضنه وتدفعه بحنانها فيها هوذا برغم
العذاب الذي يعاينه يحس بالتسامح والعفو يملأ نفسه تجاه ليلي .

عفا الله عن ليلي وإن سفكت دمي فإني وإن لم تجزني غير عاتب
ثم إن الحب قد أوصله إلى الإحساس بالآخرين من أجل ليلي :
يقولون ليلي بالعراق مريضة فمالك لاتضني وأنت صديق
شفي الله مرضي بالعراق فإني على كل مرضي بالعراق شفيق
ولم يقف حبه للعالم عن الإنسان وحده بل تجاوزه إلى الحيوان أيضاً ، وتروى
كتب الأدب أن قيساً رأى ظيلاً مرة فتأمله ، وذكر ليلي فجعل الظلي يزداد حسناً في
عينيه ثم إنه عارضه ذئب فهرب منه فتبعه حتى أخفيا عنه ، ثم وجد الذئب قد
صرع الظلي وأكل بعضه فرماه بسهم فقتله وبقر بطنه فأخرج منه ما أكل منه ثم

جمعه إلى بقية جسده ودفنه وأحرق الذئب ثم قال :

أبي الله أن تبقى حتى حشاشته
فصبراً على ما شاء الله لي صبراً
رأيت غزالاً يرتعى وسط روضة
فقلت أرى ليلى تراءت لنا ظهراً
فياظبي كل رغداً هنيئاً ولا تخف
فإنك لي جار ولا ترهب الدهراً
وعندي لكم حصن حصين وصارم
فأراعني إلا وذئب قد انتحى
فبوات سهمي في كتوم غمزتها
فأذهب غيظي قتله وشني جوى
فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
فخالط سهمي مهجة الذئب والنمرا
بقلي إن الحر قد يدرك الوترا

وبرغم أن جزءاً من القصة محتمل الحدوث إلا أن المبالغة واضحة في رواية
الرواة ، وهناك قصة أخرى تقول إنه رأى صياداً قد أمسك بظبية فأقنعه بإطلاقها
من أجل شبهها بليلى وقال :

أياشبه ليلى لا تراعي فإنني
لك اليوم من بين الوحوش صديق
وياشبه ليلى أقصر الخطو إنني
بقربك إن ساعفتني لخلق
عتقت فأدى شكر ليلى بئمة
فأنت لليلي إن شكرت طليق
فميناك عيناها . وجيدك جيدها
ولأنه عاشق فإن أصوات الحمام
تضرع نار لوعته .

ألا يا حمامات الحمى عدن عودة
فإني إلى أصواتكن حنون
فعدن فلما عدن لشقوتي
وكدت بأسرارهن أبين
وعدن بقرقار الهدير فكأنما
شرين مداما أو بين جنون
فلم تر عيني مثلهن حانما
ها مثل نوح النائمات رنين
تذكرني ليلى على بعد دارها
رواجف قلب بات وهو حزين

ولم يقف به حبه عند حدود التواصل مع الحيوان بل تواصل مع الطبيعة نفسها
في رموزها ، تواصل مع الأودية والجبال في علاقة صوفية تجعل من الأشياء
الجامدة رموزاً حية لمفهوم كلى لوحدة الكون . وهاهو ذا قيس يخاطب جبل التوباد
بالبطحاء فيقول :

وأجهشت للتوباد حين رأيته وهل للرحمن حين رآني
وأذريت دمع العين لما رأيته ونادى بأعلى صوته ودعاني
فقلت مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبق مع الحدثان
فأى لقاء حميم بين شاعر عاشق وجبل يراه كل الناس أخرس إلا الشعراء
العشاق ، فهم وحدهم يعرفون لغة الجبال والأنهار والأشجار . هذه اللغة الحافلة
بالمعاني الغامضة هي لغة الشعر والعشق التي تفك طلاسم الكون والنفس لتقيم هذه
العلاقة اللامحدودة بين الإنسان وعالمه وكأن قيساً وهو يواجه الجبل بالبكاء يرى فيه
صديقاً عطوفاً ، وها هو ذا الجبل يجاوبه بالتكبير رحمة به وعطفاً عليه ، وهاهي
ذى ليلي تحب إليه الأودية .

ألا لأرى وادى المياه يشيب ولا النفس عن وادى المياه تطيب
أحب هبوط الوادين وأننى لمشتهر بالواديين غريب
وهو عاشق لا يعرف في الحب ذاته ولا يركز على الإحساس بها شأن المصابين
بالنرجسية ، بل إنه يتواضع ويرى في تواضعه آية صدقه :
أبوس تراب رجلك يالويلي ولولا ذاك لأدعى مصابا
ثم هو لا يرى في الحياة إلا الحب والمحبين .

وما الناس إلا العاشقون ذوو الهوى ولا خير فيمن لا يحب ويعشق
ويبدو أن مسألة جنونه كانت شائعة أطلقت وشهرته بسببها ، ولكنه يعلم جيداً

أن الحب الشامل العظيم الذى يسكنه لا يمكن الوصول إليه بالعقل ، إنه الروح الكلى ، إن قدرة العقل لا بد أن تبدو عاجزة أمام فردوس الأسرار الإلهية التى لا يفتحها إلا الحب .

قالت جنت على رأسى فقلت لها الحب أعظم مما بالمجانين
الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون فى الحين
لو تعلمين إذا ما غبت ماسقى وكيف تسهر عيني لم تلومينى
ثم يواصل رحلة الحب التى بدأت بالإنسان ثم امتدت إلى الحيوان والطيور ثم
خاطبت الجبال والأودية والكثبان ، وهامى ذى العاطفة الجياشة تتسع لتحتضن
الوطن كله ، فتصبح حباً للوطن يقول :

أحن إذا رأيت جمال قومي وأبكي إن سمعت لها حنيناً
على نجد وساكن أرض نجد تحيات يرحن ويفتدينا
هذا هو قيس وحبه العظيم يبدأ بليلي وينتهى بالعالم كله ، ومن هنا كان إصراره
على ما يراه الناس باطلا ويراه هو سر الحق وحده . من هنا كان ازدرأؤه لنصائح
قومه وأترابه لأنه يرى ما لا يرون ويسمع ما لا يسمعون ويشعر بما لا يشعرون . كانت
حقيقته بعيدة وعالية المقام لا تدركها إلا الأرواح التى تتغلغل فى أنسجة الكون كله ،
وكانت حقائقهم تافهة قريبة المنال جداً . كانت فى متناول العقل وحده وإذا كان
العقل قد يشس لدى قيس من ممارسة دوره فى وقف هذا الاندفاع العظيم فى اتجاه
الفردوس فقد أبرز هذا اليأس قوة اختبار قيس للحب الصحيح منهجاً نهائياً
للحياة ، ومهما تكن المقاييس فإنها لن تكون صحيحة إلا إذا حكمت لقيس بأنه لم
يكن مجنوناً ، وحاشا أن يكون ، بل كان سيد العقلاء إلا إذا كانت هذه مقاييس
ناقصة ولا تصلح أساساً للحكم .

محنة أبي فراس الحمداني

شاعت المقادير وحظوظ الحياة الخائنة أن توقع الظلم مرتين بهذا الشاعر الفارس أبي فراس الحمداني . مرة حين خربت بداره من التألق الشعري في زمنه - القرن الرابع الهجري - فقد كانت شمس أبي الطيب المتنبي تتوسط السماء الأدبية لدولة الحمدانيين في حلب فخسفت أقماراً ونجوماً كان في طليعتها شاعرنا الفارس . هذا الذي شغلته الحروب وذهبت بأنصر أيام شبابه بين الكر والفر والأسر ، ثم عادت المقادير فظلمته مرة أخرى بعد موته فلم يحظ من اللغويين والبلاغيين والمؤرخين بما يستحقه من اهتمام وتقدير . ويبدو أن نصف القرن الرابع الهجري الأول قد شغله كله أبو الطيب المتنبي وشغل أبو العلاء المعري النصف الآخر ، وكلاهما قطب عظيم المكانة رفيع المقام في تاريخ الأدب ، فانسحبت ذيول الإهمال والنسيان ثقيلة وطويلة على ذكر أبي فراس ، خاصة أن تاريخ الدولة العربية قد تعرض للدمار

والخراب على يد الهجرات البربرية والتي أسفرت عن سقوط هذه الدولة تحت
السيطرة الأجنبية مما أثر على نشاطها السياسي والعسكري والحضارى ودخلت الثقافة
مرحلة عرفت بالمقاييس المدرسية بمرحلة عصر الانحطاط .
ونظرة إلى سيرة هذا الشاعر وشعره تطلعنا على ؛ مثال متميز للشعراء النبلاء
الذين ترفعوا في زمن الوضاعة عن الخوض في المكائد وتيه الوشائيات والمؤامرات ،
حتى أنه لما رأى وظيفة الشاعر في مجتمعه تقترب من وظيفة المهرج وتدور حول
التكسب وطلب المغانم العابرة نأى بجانبه ونفى عن نفسه صفة الشاعر فنراه يقول :
نطقت بفضللى وامتدحت عشيرتى وماأنا مداح ولاأنا شاعر
ويرد هذا البيت في قصيدة من أطول ماكتب الشاعر أبو فراس ومن أجود
شعره ، حتى أن المرء ليعجب منه كيف يننى عن نفسه صفة الشاعر في قصيدة تكفى
وحدها دليلاً بليغاً على شاعريته . ولكن التأمل في عصره وشخصه يعطينا الفهم
الصحيح لهذا المعنى ، وهو أنه يننى أن يكون شاعراً مثل هؤلاء الذين ابتدلوا مهمة
الشعر وسقطوا كالذباب على موائد الرؤساء يتعثرون في ثياب النفاق الرخيص ، وقد
بدأت محنة أبي فراس في وقت مبكر في طفولته بمقتل والده وهو في السنة الثالثة من
عمره فقد لقي والده الشاعر سعيد بن حمدان الحمدوني مصرعه على يد غلمان بن
أخيه حسن الملقب بناصر الدولة . وكان ناصر الدولة والياً على الموصل من قبل
الراضى بالله الخليفة العباسى ، ويبدو أنه كان مراوفاً فقد ماطل الخليفة في دفع مال
الضمان ، فاتفق الخليفة مع سعيد والد أبي فراس أن يوليه ولاية حمص بعد
التخلص من ناصر الدولة وأمره بالتماس الحيلة ودخول الموصل بحجة التفاوض مع
ناصر الدولة ثم خوله بعد ذلك التخلص منه ، ولكن ناصر الدولة كان أشد مكرراً
ودهاء ، فما إن بلغه خبر مقدم عمه سعيد حتى أظهر الترحيب به وزعم الخروج

للقائه ولكنه بيت النية على القدر به ، فسلك طريقاً آخر حتى إذا وصل عمه سعيد إلى قصره بالموصل وثب غلمان ناصر الدولة عليه وقتلوه ، وكانت هذه الحادثة التاريخية فاتحة الأحزان الفادحة التي أحاطت بحياة أبي فراس ، كما أنها وضعت بذرة المرارة والشكوك بين أجنحة أسرة الحمدانيين ، فقد كان سيف الدولة أخاً لناصر الدولة ، وبرغم أن شخصية سيف الدولة تنطوي على كثير من النبل والتسامح إلا أن هذه الخلفية الدامية قد مكنت الوشاة بعد ذلك من بث الفرقة بين أبناء العم . وقد نشأ أبو فراس في كفالة أمه التي أرضعته حنانها وسيف الدولة الذي بسط عليه الحماية والنعمة حتى غدا فارساً تعز به الدولة الحمدانية . وقد حمل أبو فراس لسيف الدولة أنبل الوفاء وأعظم الحب وأوثق الولاء ، وخاض في سبيل الدولة المعارك المتعاقبة حتى سقط أسيراً في أيدي الروم . وفي الأسر بلغت محنة أبي فراس ذروتها القاسية ، فهو عند نفسه البطل الذي حارب بشجاعة من أجل تاج ابن عمه وشرفه ، ومن أجل مجد أمته فحق عليهم الفداء العاجل والتكريم والتعظيم ، ولكن ما أكثر ما ينجيب الظن حيث يكون تقدير الآخرين مناقضاً لتقدير المرء لنفسه ، لقد قوبلت تضحيته بالإهمال والتقاعس عن الفداء ، ولم يظهر سيف الدولة هذه الهمة العالية لفداء شاعره وفارسه ، ويبدو أن تاريخ العلاقة بين أجنحة الأسرة الواحدة قد عاد للظهور على أيدي الوشاة ليلعب دوراً هداماً في تقويض المودة بين سيف الدولة وأبي فراس ، ويبدو أن تغذية الشكوك والمخاوف كانت أهم الأكره لهُولاء الذين رأوا في أسر أبي فراس فرصة لسطوع نجمهم . وقد كان أعداء أبي فراس بكثرة مزاياه . فهو موضع حسد الشعراء لفروسيته من ناحية ولانتسابه لبيت الإمارة من ناحية أخرى ، فهو إذن يتفوق على أقرانه من الشعراء بدرجتين ، وحسده أبناء بيت الإمارة لشاعريته وفروسيته أيضاً ، وهكذا أصبح في أسره مبعث غبطة

لخساده . وأحس الشاعر بالعذاب وهو يتلفت حوله وأمامه وخلفه عله يجد شعاعاً
من وفاء ، فهاهم أولاء الروم يحيطون به وهاهم أولاء أهله يخذلونه .
أفى كل دار لى صديق أوده .. إذا ماتفرقنا حفظت وضعياً
وهنا ظهرت هذه القصائد الحزينة الرائعة التى عرفت فى تاريخ الأدب وتاريخ
الشاعر بالروميات . وهى تفيض بوجع شديد ونخبة أمل فادحة ومحاولة شجاعة
للتماسك والاحتفاظ بثقته بنفسه قد يراها بعض المؤرخين فخراً ولكن الحقيقة أنها
نوع من الدفاع المشروع عن النفس يلجأ إليه المرء حين يجد نفسه فى فخ التجاهل
والأخطار تحدى به ، وهاهو ذا أبو فراس لا يرى له أنيساً إلا هذه الحماة التى
اشتهرت بمواساة الشاعر فى أسره ، يقول :

أقول وقد ناحت بقرى حماة	أيا جارتا هل تشعرين بحالى ؟
معاذ الهوى ما ذقت طارقه النوى	ولا خطرت منك الهموم ببالى
أتحمل محزون الفؤاد قوادم	على غصن نائى المسافة على
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا	تعالى أقاسمك الهموم تعالى
تعالى ترى روحا لدى ضعيفة	تردد فى جسم يعذب بالى
أضحك مأسور وتبكي طليقة	ويسكت محزون ويندب سالى ؟
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة	ولكن دمعى فى الحوادث غالى !

والقصائد الكثيرة التى كتبها أبو فراس فى أسره برغم أنها تطفح بالحزن والمرارة
فهى تخلو من أى مأخذ أخلاقى ، فلم يترك الشاعر لأحزانه أن تقتلع تقاليد الفروسية
ولادعائهم النبيل الراسخة فى نفسه . لقد جاءت هذه القصائد عتاباً حزيناً يرتوى منه
موقف أليم وجد الشاعر نفسه فيه وكان يستحق أن يوجد فى نقيضه ، وهاهى ذى أنياب
الأم تتوغل فى أعماقه لدى سماعه أن أمه الحبيبة ذهبت من منبعج إلى حلب تكلم

سيف الدولة في المفاداة ، فردها خائبة ، ويرى أبوفراس عيون أسريه تكاد تقتله
بنظراتها وكأنه تعيره بإهمال قومه له ، ويفزع إلى الشعر ينفخ فيه وجهه فيستوى
قصائد تغلب الألباب .

يا حصرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
عليلة بالشام مفردة بات بأيدي العدى معلها
تمسك أحشاءها على حرق تطفئها والهموم تشعلها
ثم يخاطب أمه يحاول حملها على الصبر :

يا أمنا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها
يا أمنا هذه مواردنا نُعلها تارة وننهلها
أسلمنا قومنا إلى نوب أسرها في القلوب أقتلها
واستبدلوا بعدنا رجال وغى يود أدنى علای أمثلها

ولا تميل به المرارة إلى الخروج عن الحب والولاء ، فزاه يخاطب سيف الدولة
بلهجة نعجب بصفائها . إنه على يقين من أن تقاعس سيف الدولة إنما يصدر عن
أسباب لاصلة لها بما في أعماقه ، وهاهو ذا يحاول أن يستميله إليه . .

أنت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت سحب ونحن وابله أنت يمين ونحن أغملها
بأى عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك نمتاح رد واحدنا ينتظر الناس كيف تقفلها
سمعت منى بمهجة كرمت أنت على يأسها مؤملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل في رضاك أبذلها
تلك الحوادث كيف تهملها تلك المواعيد كيف تغفلها

ثم يستطرد في عتابه تترقق دموعه في أبياته حتى يختم القصيدة بإلزام سيف الدولة بحق الفداء .

لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفلها
ويحاول الشاعر أن ينفذ إلى قلب سيف الدولة ، هذا القلب الذي حجبه
الوشايات المفرضة ، فزاه في قصيدة « أبي الدمع ألا تسرعاً » ، يتابع توضيح موقفه
وتبصير سيف الدولة بمكائد الوشاة ويفتح قصيدته بالحديث عن غلبة الحب له
وهو في موقف يعذر لو غلبه فيه الغضب ، ولكن أبا فراس كان في المحنة صلباً
لا تخرجه الحن عن دواعي الواجب أو ما يراه لاثقاً بعلاقته بسيف الدولة ، ولنا أن نتأمل
لنعجب بهذه الأبيات التي يبدأ بها روميته أوبكائيته ، أبي الدمع ألا تسرعاً .
أبي غرب هذا الدمع ألا تسرعاً ومكنون هذا الحب ألا تضوعاً
وكنت أرى أني مع الحزم واحد إذا شئت لي ممضى وإن شئت مرجعاً
فلما استمر الحب في غلوائه رعيت مع المضياعة الحب مارعى
فحزني حزن الهائمين مبرحاً وسرى سر العاشقين مضيعاً
وقد يقول قائل ، أليس هذا استهلالاً تقليدياً شأن كل شعراء العرب الذين
يبدءون بالغزل برغم أنه ربما لا يكون قريباً من موضوع القصيدة ؟ وأغلب ظني أن
هذا غير صحيح ، ذلك لأن أبا فراس من شعراء القرن الرابع الهجري وكان الزمن قد
بعد بهذا التقليد وإن لم يقض عليه نهائياً . ثم إن مشكلة أبي فراس وتجربته القاسية
كانت من الإلحاح عليه بحيث لم يكن في حاجة إلى التسكع على أبواب القصيدة
مناورا بكلمات الغزل لكي يشد آذان الناس إليه ، بل كان صوته المأساوي عذبا إلى
الحد الذي يغنيه عن التماس المناورات ، ويبقى سبب آخر يجعل الغزل منطقياً ،
ذلك أن أبا فراس كان شديد الحب فعلاً لسيف الدولة لرعايته له في طفولته أولاً

ولأنه ، أى سيف الدولة كان موضع إعجاب عام من جانب الشعراء والعلماء ولدى عامة الناس لحبه للعلم والعلماء والأدب والأدباء والشعراء ، ولأنه قد ظهر كبطل قومى حمل على عاتقه مسئولية الدفاع عن الدولة العربية فى مواجهة الروم الذين طمعوا فى تمزيق الدولة الإسلامية بعد أن فشا فيها الانحلال وتملك فيها الأمر الأتباع بدلا من الخلفاء . ومالنا نلتمس الأدلة لهذه العاطفة العميقة التى كانت تربط أبا فراس بسيف الدولة وهذه أبيات القصيدة تثيرنا بصدقها فلا تدع أماننا مجالا للشك فى هذا الحب ولا فى هذا الإخلاص .

تنكر سيف الدين لما عتبه وعرض لى تحت الكلام وقرعا
فقلوا له من أصدق الود إننى جعلتك مما رابى الدهر مفزعا
ولو أننى أكننته فى جوانحي لأورق ما بين الضلوع وفرعا
ويختم القصيدة بالتماس العذر لسيف الدولة ، بل يذكر له أياديه البيضاء فيقول :

فإن يك بطء مرة فلطالما تعجل نحوى بالجميل فأسرعا
وإن يحف فى بعض الأمور فإننى لأشكره النعمى التى كان أودعا
وإن يستجد الناس بعدى فلا يزل بذاك البديل المستجد ممتعا
إن هذه الاستقامة النادرة فى نفس أبى فراس الحمدانى تدفع إلى الإعجاب به وإكباره ، وتأبى المحنة التى ولدت مع مولده ، إلا أن تشمل هذه الحياة كاملة . فما إن عاد من الأسر بعد ست سنوات قضائها فى القسطنطينية حتى مات سيف الدولة وتولى ابنه أبو المعالى الملك مكانه ، وكان صبيا صغيرا يحتاج لمن يسط عليه وصايته وقد جاءت هذه الوصاية من قائد جيشه قرعويه ، وكان أبو المعالى ابن أخت أبى فراس ، ورأى قرعويه أن وجود أبى فراس حيا يهدد نفوذه الواسع ، فأوغر

صدر أبي المعالي على خاله ودبر قرعويه باسم السلطات مكيدة غادرة انتهت بمصرع
الأمير الشاعر أبي فراس الحمداني عام ٣٥٧ هـ عن سبعة وثلاثين عاماً لم يذق
خلالها سوى الحسرة على شبابه الضائع . هذه هي محنة أبي فراس الذي حباه الله
بالإمارة والفروسية والشعر ، فحصدتها حنظلاً من الغدر والأسر بالموت ، فياله من
قصاص لا يعرف العدل من زمن لولا أن فيه أمثال أبي فراس لقلنا إنه عصر كان قد
فسد فيه كل شيء .

دراسة لنص قديم ياحسرة ماأكاد أحملها

لأبي فراس الحمداني

آخرها مزعج وأولها
بات بأيدي العدى معلها
تطفئها والهموم تشعلها
عنت لها ذكرة تقلقها
بأدمع ماتكاد تمهلها
أسد شرى فى القيود أرجلها
دون لقاء الحبيب أطولها
على حبيب الفؤاد أثقلها
فى حمل نجوى يخف حملها
وإن ذكرى لها ليذهلها

ياحسرة ماأكاد أحملها
عليلة بالشآم مفردة
تمسك أحشاءها على حرق
إذا اطمأنت وأين ؟ أوهدأت
تسأل عنا الركبان جاهدة
يامن رأى لى بحصن خرشنة
يامن رأى لى الدروب شاحنة
يامن رأى لى القيود موثقة
ياأيها الراكبان هل لكما
قولا لها إن وعت مقالكما

يا أمّتنا هذه منازلنا
يا أمّتنا هذه مواردنا
أسلمنا قومنا إلى نوب
واستبدلوا بعدنا رجال وغى
ليست تنال القيود من قدمي
ياسيدا ماتعد مكرمة
لانتسيم والماء تدركه
إن بنى العم لست تخلفهم
أنت سماء ونحن أنجمها
أنت سحب ونحن وابله
بأى عذر رددت والهة
جاءتك تفتح رد واحدها
سمعت منى بمهجة كرم
إن كنت لم تبدل القداء لها
تلك المودات كيف تهملها
تلك العقود التي عقدت لنا
أرحامنا منك لم تقطعها
أين المعالي التي عرفت بها
يا واسع الدار كيف توسعها
يا ناعم الثوب كيف تبدله
يا راكب الخيل لو بصرت بنا

نتركها تارة .. وننزلها
نعملها تارة ونهملها
أيسرها في القلوب أقتلها
يود أدنى علال أمثلها
وفي اتباعي رضاك أحملها
إلا وفي راحته أكملها
غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
إن عادت الأسد عاد أشبلها
أنت بلاد ونحن أجبلها
أنت يمين ونحن أنملها
عليك دون الورى معوها
ينتظر الناس كيف تقفلها
أنت على ياسها مؤملها
فلم أزل في رضاك أبذلها
تلك المواعيد كيف تغفلها
كيف وقد أحكمت تحللها
ولم تزل دأبا توصلها
تقولها دائما وتفعلها
ونحن في صخرة نزلها
ثيابنا الصوف مانبدلها
نحمل أقيادنا وننقلها

رأيت في الضر أوجهاً كرمت
 قد أثر الدهر في محاسنها
 فلا تكلنا فيها إلى أحد
 لا يفتح الناس باب مكرمة
 أينبري دونك الكرام لها
 وأنت إن عن حادث جلال
 منك تردى بالفضل أفضلها
 فإن سألنا سواك عارفة
 إذا رأينا أولى الكرام بها
 لم يبق في الناس أمة عرفت
 نحن أحق الوري برأفته
 يامنق المال لا يريد به
 أصبحت تشرى مكارما فضلا
 لا يقبل الله قبل فرضك ذا
 فارق فيك الجمال أجملها
 تعرفها تارة وتجهلها
 معلها محسنا يعلمها
 صاحبها المستغاث يقفلها
 وأنت فقامها وأحملها
 قلبها المرتجى وحوها
 منك أفاد النزال أنوها
 فبعد قطع الرجاء نساها
 يضيقها جاهداً ويهملها
 إلا وفضل الأمير يشملها
 فأين عنا؟ وأين معد لها
 إلا المعالي التي يؤثملها
 فداؤنا قد علمت أفضلها
 نافلة عنده تنفلها

* * *

القصيدة التي كنا معها واحدة من الروميات ، وهو الاسم الذي أطلق على
 القصائد التي كتبها الشاعر الفارسي الأمير أبوفراس الحمداني إبان فترة أسره
 بالقسطنطينية ، وهي فترة عصيبة في حياة الشاعر دامت أربع سنوات ، أبدع
 خلالها أجمل وأعمق شعره ، وقد ولد أبوفراس الحارث بن سعيد بن حمدان عام
 ٣٢٠ هـ بالموصل في العراق ترجع أصوله من ناحية العمومية إلى قبيلة تغلب ، ومن
 جهة الخثولة إلى قبيلة تميم ، تعد حياته القصيرة - فقد مات في السابعة والثلاثين من

العمر - سلسلة من الفواجع الدامية بدأت بمقتل والده سعيد بن حمدان على يد ابن أخيه ناصر الدولة ، وكان ناصر الدولة هذا واليا للخليفة العباسي الراضي بالله على الموصل وكان يماطل الخليفة في دفع مال الضمان مما دفع الخليفة إلى تحريض عمه سعيد بن الحارث للتخلص منه وأغراه بتنصيبه مكانه ، ولكن ناصر الدولة كان واسع الحيلة يتقن المكائد والمناورات ، فاستقبل عمه بالحرب والسيوف وقتله غلما ، وهكذا عرف شاعرنا أبو فراس اليتيم بعد مقتل أبيه سعيد بن حمدان ، وكان الشاعر في الثالثة عشرة من عمره ، وتشاء المصائر الأليمة أن تلقى بهذا اليتيم الذي كفلته أمه إلى أن يستظل بظل سيف الدولة وهو أخو ناصر الدولة ، ولا شك أن هذا الوضع قد ترك آثاره العميقة في صفحة روحه الصافية فانعكست حزنا وشكاً وريبة .

ولكن سيف الدولة كان ملكاً عظيماً يشعر بمسئوليته تجاه الدولة الإسلامية كلها ، فن الطبيعي أن يحمل مسؤولية أسرته بأطرافها القريبة والبعيدة ، فعمل على تعليم وتهذيب وتثقيف وتدريب أبي فراس ، فجاء فارساً تفخر به الفرسان وشاعراً يلتف حوله المعجبون ، برغم أن حظه قد وضع نجمه تحت شمس أبي الطيب المتنبى الجارقة ، ولكن مركزه كأمر في الدولة مكنه من حفر اسمه كشاعر من شعراء القرن الرابع الهجري وكانت صفاته وأخلاقه العالية ترشحه للمنصب الخطير ، فولاه سيف الدولة إمارة منبج ، ولكن الدولة كانت في عراك مستمر وحروب لا تهدأ مع الدولة البيزنطية على حدود دولة الحمدانيين الشمالية ، وفي واحدة من هذه المعارك وقع أبو فراس في الأسر وحمل أولاً إلى خرشنة ثم إلى القسطنطينية ومكث الشاعر الأمير أربع سنوات مريرة ذاق فيها قسوة العدو الذي أسره والصديق الذي تقاعس عن نصرته وتراخى في فدائه .

كان الوشاة والحاقدون لأمثال أبي فراس بالمرصاد ، فقد كاد له الشعراء لارتفاع
نجمه الشعري ، ويكفى أن نمد سممنا وبصرنا الى مجلس من مجالس سيف الدولة
الذى كان غاصا بالشعراء والعلماء والخطباء وعلى رأسهم ابو الطيب المتنبي لنتلقى
بالروح من هذا الحشد المتنافس والذي يلجأ للكيد بعضه لبعض حتى يصل الأمر
بابن خالويه أن يضرب أبا الطيب المتنبي بمفتاح فيشج له رأسه ، ولقد كان أبو فراس
شاعرا مرموقاً ، ورأى فيه الشعراء أميراً منافساً ، ولا شك أن مكانته في الأسرة
الحمدانية قد مكنت له من الفوز بدور واضح في دولة الشعر المزدهرة في ذلك
العصر ، ولكن الشعراء لم يكونوا بقادرين على أن يغفروا له هذه المكانة ، ولا شك
أنهم حاولوا أن يثيروا الغبار حول شعره ، وكان الفرسان يحسدونه على شجاعته
أيضاً ، وكان أبو فراس واحداً من أشجع فرسان الدولة الحمدانية - وما كان لأمر
قبله يتمتع بكل هذه المواهب إلا أن يكون مصدر ريبة من الحكام والطامعين في
الحكم ، فسعى الوشاة بهواجسهم الى سيف الدولة الذي كانت أشباح الماضي
لا تزال تعكس صورها الدامية على تراث أسرة الحمدانيين ، وبرغم أن سيف الدولة
كان زوجاً لأخت أبي فراس إلا أن موقفه قد اتسم بالتخاذل ، وأعلى الأقل فقدان
الحماس لفداء أبي فراس الذي وقع في الأسر دفاعاً عن دولته . وهنا اندلعت النار
في قلب الشاعر الأسير يشكو به وهمه حتى للحائم ولكن لم يفقد توازنه كإنسان أبداً
في هذا الأسر ، لم يفرط في كرامته ولا وطنه ، بل لم يحذ الشاعر عن حبه لابن
عمه سيف الدولة ، والروميات الدامعة التي قالها الشاعر في الغربة تطلعنا على هذا
الحب المتمكن من نفس الشاعر لسيف الدولة ، وجاءت قصائد أبي فراس آية في
الجمال والجلال بسبب هذا الألم الذي صهره بناره وكواه بحسرتة برغم أن كارل
بروكلمان يزعم أن هذا الأسر لم يؤثر في شعر أبي فراس ، يقول بروكلمان : ولم يكن

لحبس أبي فراس عند الروم تأثير في شعره بطبيعة الحال ، أما قصيدته الجدلية التي
يرد بها على الدمستق حين طعن في العرب وأنكر عليهم خصائص الحرب ومناقبها فإنه
لم يزد فيها على أن حشد سلسلة من أسماء الأماكن الرومية التي تركها الثعالبي حين
ذكر القصيدة - ولا شك أن بروكلمان يظلم هذه الروميات ظلماً شديداً بهذا الزعم .
والا لما صار لها هذا التأثير البالغ على الوجدان العربي طوال هذا الزمن الممتد من
عصر أبي فراس حتى عصرنا الحديث .

وعاد أبو فراس من الأسر وأصبح والياً على حمص بدلاً من منبج ، ولكن
راعيه الكبير سيف الدولة لم يلبث أن مات بعد عام واحد من فداء أبي فراس ،
وهنا تبرز المكائد من مكانها وقد نضجت من قبل فوق نار طويلة من الدس
والوشاية - يتولى أبو المعالي بن سيف الدولة الحكم ، ولكنه كان صغيراً لا ينهض
بأمر الحكم مماهياً الفرصة لقرعويه قائد جيشه ان يكون وصياً عليه ، ولا يلبث
قرعويه أن يوغر صدر أبي المعالي ضد خاله أبي فراس موحياً إليه أن أبا فراس يطمع
في الحكم ، ونجح قرعويه في الإيقاع بأبي فراس في معركة قرب حمص كانت فيها
نهاية الشاعر الفارس الأمير الذي حمل سيفه وقلمه دفاعاً عن الدولة التي كانت من
أشد الدول اهتماماً بالشعراء .

أما القصيدة التي نحن بصددّها فقد قيل في مناسبة قول أبي فراس لها إنه قد
بلغه أن أمه ذهبت من منبج الى حلب عاصمة دولة الحمدانيين تكلم سيف الدولة
في المفاداة ، فردّها خائبة ، فبعث اليه أبو فراس هذه القصيدة المفعمّة بالحسرة
والألم ، والقراءة المتمهلة للقصيدة تدلنا على أنها توشك أن تنقسم إلى ثلاثة أقسام .
الجزء الأول يعلن حزنه وحسرتة على حال أمه ، ويصف هذه الحال ويحاول أن
يتقمص شخصيتها ، ثم الجزء الثاني ويحاول فيه التخفيف عن هذه الأم الملتاعة بسبب

غياب ابنها ، أما الجزء الثالث وهو الجزء الهام فهو عتاب حزين لسيف الدولة .
وأول مايلفتنا في هذه القصيدة الحارة الأخاذة بسخر بساطتها أن الشاعر قد
اختار بحر المنسرح إطاراً موسيقياً وعروضياً لها مستعلن - مفعولات - مستعلن ،
ولكنه استخدم هذا البحر بتغيير التفعيلة الوسطى مفعولات - فجاءت الأبيات
مستعلن فاعلات - متعلن وقد ساعد هذا البحر على أن يخرج الشاعر أحزانه من
صدره نفثات منتظمة تكاد أن تكون قصيرة . مركزة لأنها ناضجة ، واختار قافية
ممدودة مفتوحة على مساحة زمنية غير محدودة ، حتى يعطى نفسه فرصة الراحة من
عناء ألمه ، إن الألم هو الذى يصوغ هذه القصيدة ببساطة وكأنها ههددة الأم
لطفلها أو كأن الشاعر يرفه عن نفسه بهذه الموسيقى العذبة المتموجة المتجهة إلى الأفق
الواسع الرحيب - يبدأ ببداية تقليدية ذاتية توحى برغبته الشديدة في التخفيف من
ألمه أو كأنه يعلن إعلانياً واضحاً عن أزمته التى تطلعه بين ضروسها .

يا حسرة ما أكاد أحملها آخرها مزعج وأولها
وبرغم أن الفن بقواعده يرشدنا إلى أن نخوض في تقديم التجربة لتعطى
بعناصرها المتفاعلة الانطباع الأعظم بتأثيرها ودلالاتها وإيجازاتها ، إلا أننا لانرفض
ولانقدر أن نرفض يد الشاعر التى تحمل قلبه يغلى بالحسرة فى مقدمة قصيدة تغص
حتى الحافة بالأوجاع ، لانستطيع الاعتراض لأن الشاعر يصوغ شكواه ببساطة
أسرة وجاذبية خاصة ، ولأنه فى نفس الوقت لا يسترسل فى هذه الشكوى ، بل
يدخل الى الصورة المبتلة بالدموع مباشرة ، صورة أمه العليلة الوحيدة وقد صار
طبيبها أسيراً فى أيدي الأعداء ، وكما أوحى لنا بعزمه فى أول القصيدة وهو يشير إلى
شدة الحسرة فهو لم يعجز عن حملها . بل أشار الى هذا الثقل المحتمل لأنه فارس
مقاوم - فكذلك أمه تقاوم نار الفقد فى أحشائها ، فهى تحاول أن تطفىء هذه

النار ، ولكن الهموم تصر على إشعالها فهي لاتعرف الطمأنينة ولا الهدوء ويستفهم الشاعر هذا الاستفهام التعجبي الإنكارى - إذا اطمأنت واين ؟ عن الطمأنينة التى يمكن أن تنعم بها أم وقع وحيدها فى الأسر فهاهى الذكرى تقلقها - وماأبلغ هذا اللفظ الشديد الإيجاء والدلالة على مايفعله ومايدل عليه : فهذه القلقة بالغة الدلالة على عدم الاطمئنان وعدم الراحة والهدوء ، فحتى الحروف تبدو قلقة متصادمة تحدث فى الحلق نوعاً من الضجيج النفسى ثم يتقمص الشاعر صوت أمه بعد أن وصف حالها ، وهاهو ذا صوتها يطلع من صوته أشبه بالنداء العالى الصوت :

يامن رأى بحصن خرشنة اسد شرى فى القيود ارجلها
يامن رأى لى الدروب شامخة دون لقاء الحبيب أطولها
يامن رأى لى القيود موثقة على حبيب الفؤاد أثقلها

وكأن الشاعر الذى اخترع هذا الصوت قد عاد ليوهنا بأنه صوتها حقيقة لا مجازاً. ليس صوتاً فنياً داخل القصيدة ، ولكنه صوت داعم مجلجل فوق الأودية. يحاول الشاعر أن يرد على هذا الصوت متجاوباً مع إيقاعه الملهوف المستغيث ، فيوجه حديثه إلى راكبين وهميين شأن كل الشعراء الغرباء الذى كانوا يرسلون إلى قبائلهم وأحبائهم وذويهم برسائل شفوية مع الركبان ، هاهو ذا يخترع راكبين أيضاً يوجه إليهما رجاءه بأن يحملا نجواه إلى أمه .

يحاول الشاعر فى هذه المناجاة أن يخفف عنها وقع ما هى فيه من حزن وهم وشقاء ، ولكننا نلاحظ أن الشاعر الذى كان ينبغى أن يفيض فى الحديث إلى أمه ليعزيها وذلك بتصوير ما هو فيه كما لو كان شيئاً طبيعياً وعادياً :

يا أمتا هذه منازلنا نتركها تارة وننزلها

يا أمّنا هذه مواردنا نعلها تارة وننهلها
هذا الشاعر الذي يحاول تصوير مأساته كما لو كانت شيئاً عارضاً مألوفاً مثل
ورود الماء والصدود عنه يصمت فجأة عن هذه المحاولة التي يعرف أنها يائسة ، فهو
يعرف أن أمه لن تشفيها الكلمات ومحاولة العزاء الذي يعرف أن المغالطة الشعرية
تلعب دوراً أساسياً فيها ، أما الذي يشفي أمه حقيقة فهو خروجه من الأسر ، من هنا
يبدأ الشاعر وتبدأ القصيدة تسيل في واد آخر . فبرغم أن هذا الجزء يرد على لسانه
ضمن مناجاته لأمه ، إلا أنه في الواقع موجه في رسالة عتاب تتضمن احتجاجاً
مبطناً بالجزع إلى أميره سيف الدولة .

ومرة أخرى يثبت أبو فراس الحمداني أن الجزع والحزن لم يغلباه على أمره ، فما
إن يبدأ عتابه لسيف الدولة حتى يشعر أن المرارة يمكن أن تقوده إلى القسوة فيميل
إلى الملاينة والتلطف في العتاب ، وليس هذا نفاقاً من أبي فراس ولا مذلة يطلب
من ورائها منة من أحد ، ولكن أغلب الظن أن تقدير سيف الدولة كان موضع إجماع
في هذه البقعة من الأرض العربية ، وكان تاريخه الحافل بالدفاع عن الأمة
الإسلامية ينهض مدافعاً عنه هو أولاً ، بل إن فضل سيف الدولة على أبي فراس
كان غامراً منذ تولى تنشئته حتى افتداه ، من هنا لم يكن أبو فراس بعيداً عن
الحصافة وهو يكبح مرارته الخاصة حتى لا تقوده إلى القسوة في العتاب فما إن يبدأ
بشيء من المجاهرة بالغلظة والفخر بالنفس .

أسلمنا	قومنا	إلى	نوب	أيسرها	في	القلوب	أقتلها
واستبدلوا	بعدنا	رجال	وغى	يود	أدنى	غلاي	أمثلها
ليست	تنال	القيود	من	قدمي	وفي	اتباعي	رضاك
							أحملها

حتى يميل إلى مدح سيف الدولة مذكراً إياه بأبناء العم الذين لا يمكن
تعويضهم .

يا سيداً ما تعد مكرمة إلا وفي راحتك أكملها
لا تميم والماء تدركه غيرك يرضى الصغرى ويقبلها
إن بنى العم لست تخلفهم إن عادت الأسد عاد أشبلها
ثم يدخل بنا إلى أفق يتسامى إلى آماة عالية من الحب والتقدير مستخدماً هذه
المهارة الشعرية الفاتنة في الوصول إلى عصب الرضا من سيف الدولة ليحركه في
اتجاه المفاداة العزيزة التي طال شوقه إليها . ونأق إلى صورة شعرية باهرة جسد فيها
أبو فراس حبه العميق لسيف الدولة .

أنت سماء ونحن أنجمها أنت بلاد ونحن أجبيلها
أنت سحاب ونحن وابله أنت يمين ونحن أنملها
وبرغم أن نغمة المديح واضحة في هذه الأبيات ، إلا أن الشاعر يقتسم المجد مع
أميره ، فهو يشير إلى أن الأمير وأبناء عمه إنما هم كل لا ينفصل ولا يتجزأ ، وبعد
ذلك يجترئ الشاعر فيعود من جديد إلى أسلوب العتاب وكأنه تذكر أمه العزيزة التي
نطوى جوانحها على اللهب ، وما هو يحاول إحراجها من خلال هذا الاستفهام
المتكرر :

بأى عذر رددت والهة عليك دون الورى معولها
جاءتك تفتح رد واحدها ينتظر الناس كيف تقفلها
سمحت منى بمهجة كرمت أنت على يأسها ماملها
إن كنت لم تبذل الفداء لها فلم أزل في رضاك أبذلها
ثم يلج بعد ذلك في الإشارة للمودة والقرنى مستخدماً أبسط الصيغ الشعرية ،

تلك الجمل القصيرة البالغة النفاذ إلى القلب إنه يعرف جيداً حرص سيف الدولة على المودة وإخلاصه في الوفاء بالعهد وإبرامه للعقود التي لا يحلها إذا أحكمها ، وهنا تنهمر القصيدة في نوع من العتاب أشبه بالبكاء ، ولكن هذا الانهمار الذي يوحى بالصراحة وبالكلمة الشجاعة والتقدير في نفس الوقت يؤكد عمق الإحساس بالأخوة بين الرجلين ، إنه يخاطبه في ثقة شديدة وهو يراوح في خطابه بين المرارة التي تميل إلى نوع من القسوة وبين التلطف الذي يقود إلى المديح ، وهذه المراوحة أشبه بالهددة التي تريح الحواس فتغمر القلب بالإقناع والراحة ، ولا شك أن العلاقة الحميمة بين سيف الدولة وأبي فراس هي التي جعلت الشاعر يوجه للأمير العتاب قائلاً :

أين المعالي التي عرفت بها تقولها دائماً وتفعلها
يا واسع الدار كيف توسعها ونحن في صخرة نزلها
يا ناعم الثوب كيف تبدله ثيابنا الصوف ما نبدها
ولكن الشاعر لا يلبث أن يميل إلى التلطف ، وبرغم أن القصيدة تحمل شيئاً من التكرار في صورة اللفظ والمعنى إلا أن الصدق العميق الذي يغلف القصيدة كلها يجعل لهذا التكرار مذاقاً مختلفاً ، فهو بدلاً من أن يصبح تطفلاً على القصيدة يزيد من العمق في المعنى العام الذي يريد أن تصل إليه ويشكل إضافة للبعد النفسي الذي يحاول الشاعر أن يرسمه بإتقان . وكأن الشاعر وهو يتدفق بشكواه قد أنسى أمه في حضرة أميره . ويواصل أسلوب الاستفهام الإنكاري والتعجب حتى يصل في النهاية إلى قرار لأسئلته ، قرار مكن كان ينبغي أن يترك القصيدة تصل إليه دون أن يعلن عنه إعلاناً :

يا منفق المال لا يريد به إلا المعالي التي يؤثلها

أصبحت تشرى مكارما فضلا فداؤنا قد علمت أفضلها
لا يقبل الله قبل فرضك ذا نافلة عنده تنفلها
وبرغم أن الشاعر قد نخلص من المراوحة إلى المواجهة ومن طرح الأسئلة إلى
الإفصاح المباشر، إلا أن هذا الإفصاح لم يفسد القصيدة وإن كان طرحه عنها قد
يفيدها.

إن هذه الرومية الساحرة هي واحدة من بنات الألم العظيم الذي اعتصر أبا
فراس وطحنه بين رحاه. وحسب الشاعر أنه أبدع مثل هذه الخريدة التي تظل درة
في قلادة الشعر العربي، ولا شك أن الصدق قد أمد القصيدة بالتأثير البليغ، وتظل
الشاعرية الأصيلة لأبي فراس الحمداني متألثة في آيات القصيدة كلها لتعطي
صورة لقلب هذا الفارس الشاعر الأمير الذي واجه بعزم مأساوية مصيره وتقلب بين
مرارة الأيام وقسوة حظوظه حتى مات في مكانه كفارس بعد أن أعطى الأدب
العربي شهادة ناصعة ناطقة بروعة وبهاء وصفاء شاعريته.

دراسة لنص قديم ألا ليت أيام الصفاء جديد

من شعر جميل بن عبد الله بن معمر

ودهرا تولى يابشين يعود
صديق . وإذ ما تبدلين زهيد
وقد قربت نضوى : أمصر تريد ؟
أتيتك فاعذرني فدتك جدود
فدمعي بما أخفى الغداة شهيد
إذا الدار شطت بيننا ستروء
من الوجد قالت ثابت ويزيد
مع الناس قالت ذاك منك بعيد
ولا البخل إلا قلت سوف تجود
وما ضرني بخل ففهم أجود

ألا ليت أيام الصفاء جديد
فنغني كما كنا نكون وأنتم
وما أنسى م الأشياء لا أنسى قولها
ولا قولها . لولا العيون التي ترى
نحيلي ما أخفى من الوجد ظاهر
ألا قد أرى والله أن رب عبرة
إذا قلت ما بي يابشة قاتلي
وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به
فما ذكر الخلان إلا ذكرتها
إذا فكرت قالت قد أدركت وده

فلا أنا مردود بما جئت طالباً
جزتك الجوازي يا بشين ملامه
وقلت لها بيني وبينك فاعلمي
وقد كان حبيكم طريفاً وتالداً
وإن عروض الوصل بيني وبينها
فأفريت عيشي بانتظار نواها
فليت وشاة الناس بيني وبينها
وليت لهم في كل ممسى وشارق
ويحسب نسوان من الجهل أني
فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى
فأعرضنني عن هواكن معرض
لكل لقاء تلتقيه بشاشة
علقت الهوى منها وليدا فلم يزل
فلو تكشف الأحشاء صودف تحتها
يذكرنيها كل ريح مريضة
ألا ليت شعري هل أبيت ليلة
وهل ألقين سعدى من الدهر مرة
وقد تلتقي الأهواء من بعد بأسه
وهل أزجرن حرفاً علاه شملة
على ظهر مرهوب كأن نشوزه
سبتني بعيني جوذر وسط ربرب

ولا حبا فيما يبيد يبيد
إذا ما خليل بان وهو حميد
من الله ميثاق لنا وعهود
وما الحب إلا طارف وتليد
وإن سهله بالمى لصعود
وأبليت بذاك الدهر وهو جديد
يدوف لهم سما طماطم سود
تضاعف أكيال لهم وقيود
إذا جئت إياهن كنت أريد
وفي النفس بون بينهن بعيد
تماحل غيطان بكن وبيد
وكل قتيل عندهن شهيد
إلى اليوم ينمي حبا ويزيد
لبشة حب طارف وتليد
لها بالتلاع القاويات وثيد
بوادى القرى إني إذن لسعيد
وما رث من حبل الصفاء جديد
وقد تطلب الحاجات وهي بعيد
بخرق تباريها سواهم قود
إذا جار هلاك الطريق وفود
وصدر كفأثور الرخام وجيد

تزيف كما زافت إلى سلفاتها
 إذا جشها يوماً من الدهر زائراً
 يصد ويغضى عن هواى ويحتنى
 فأصرمها عمداً كأنى بجانب
 فمن يعط في الدنيا قريناً كمثلها
 يموت الهوى منى إذا ما لقيتها
 يقولون جاهد يا جميل بغزوة
 ومن كان في حبي بثينة يمتري
 لأن كان في حب الحبيب حبيبه
 وأحسن أيامى وأيهج عيشتى
 ألم تعلمى يا أم ذى الودع أننى
 فقلت لها يا بثن .. أوصيت كافياً

مباهية طلى الوشاح قيود
 تعرض منقوص اليدين صدود
 على ذنوباً أنه لعود
 ويغفل عنا تارة فنعود
 فذلك في عيش الحياة رشيد
 ويحيا إذا فارقها فيعود
 وأى جهاد غيرهن أريد
 فبرقاء ذى ضال على شهيد
 حدود . لقد حلت على حدود
 إذا هيج بي يوماً وهن قعود
 أضاحك ذكراكم وأنت صلود
 وكل امرئ لم يرعه الله معمود

القصيدة التى كنا معها هى إحدى عيون الشعر العربى فى كل عصوره ،
 أما شاعر هذه القصيدة فهو جميل بن عبد الله بن معمر العذرى من تلك القبيلة
 الشهيرة فى تاريخ الأدب برقة الإحساس وحرارة العاطفة والعفة فى الحب ، حتى
 لقد نسب الحب العفيف أو الحب الرومانسى إلى هذه القبيلة . وما كان لهذه القبيلة
 أن يذاع لها اسم أو تسير الركبان بشهرتها لولا شعر جميل بن معمر ، فهو الذى خلق
 لها بشعره تاريخاً ، لقد عد رائداً من رواد الشعر الغزلى فى بداية العصر الأموى ، وإذا
 كان النقاد يرون فى عمر بن أبى ربيعة شاعر الحضر الذى أشاع تقاليد جديدة فى
 الشعر بأسلوبه المتميز الجذاب ، فإن نفس هؤلاء النقاد لا يستطيعون وهم بصدد
 الحديث عن بداية عصر بنى أمية أن ينكروا أن المدرسة التى تزعمها جميل بن معمر

ويشركون معه كثير عزة قد اقتسمت مع مدرسة عمر بن أبي ربيعة حفظها من المجد والتأثير والإبداع ، وبرغم أن مدرسة ابن أبي ربيعة كانت أكثر حداثة في أسلوبها ورؤيتها وتعبيرها عن الطبقة الصاعدة من صفوة المجتمع الإسلامي في ذلك الحين ، إلا أن إضافة جميل بن معمر الحقيقية والتي جعلت دوره أساسياً في هذه الحقبة هي أنه أولاً وقف على نقیض مدرسة الغزل الحسی ، فكان هذا التضاد ظاهرة تؤكد ذاتها من خلال المقارنة المستمرة ، ثانياً لأنه كان خطوة متميزة بين الشعر الجاهلي الذي امتزج فيه الحس بالمعنى والعذري الرومانسي بالواقعي ، فكانت هذه سمة جديدة أيضاً رفعت من قيمة هذا الشعر أو على الأقل جعلت له منهجاً متميزاً ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الحقبة كانت لا تزال قريبة العهد بالقيم الإسلامية في نقائها الأول كان للشعر العفيف حظه من القبول لدى مجتمع لم يتعد عن الطهر وطلب المثل العليا . ولعل من أكثر العوامل تأثيراً في ذیوع شهرة جميل هي البساطة الأخاذة التي أنشد بها شعره ، فقد كان هذا الشعر سهلاً واضحاً قريباً من القلب ومهد لهذا الشعر أن يحاط بالجاهلية والسحر الإطار القصصي الذي قدم من خلاله ، فقد قدم هذا الشعر من خلال قصة حب واحدة ، ولكنها ذات أبعاد شتى . قصة حفلت بالمغامرة والشجاعة والوفاء والمناورة والتهديد والرحيل والغربة والحزن والخصام والصلح ، هي قصة حب جميل لبشينة .

يقول صاحب الأغاني : « وجميل شاعر فصیح مقدم جامع للشعر والرواية ، كان راوية هذبة بن الخشرم وكان هذبة شاعراً راوية للحطيئة وكان الحطيئة شاعراً راوية لزهير وابنه ، وقال أبو محلم : آخر من اجتمع له الشعر والرواية كثير ، وكان راوية جميل وجميل راوية هذبة وهذبة راوية الحطيئة والحطيئة راوية زهير ، والقدماء يقدمون « جميل » على كثير ، وقال بعضهم ما استنشدت كثيراً قط إلا بدأ .

بجميل وأنشدني له ثم أنشدني بعده لنفسه وكان يفضلته ويتخذة إماماً . وإذا كان لكل شاعر تجربته الكبيرة فإن قارئ الكتب التي تحدثت عن جميل وقارئ شعره أيضاً يرى أن قصة حبه لبشينة كانت هي شغله الشاغل وهمه في هذه الدنيا ، فلا نكاد نعرف له عملاً ولا مقاماً ولا رحيلاً إلا من أجل العشق الذي ملك عليه أمره ، أليس هو القائل :

يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
فهو لا يرى لنفسه جهاداً في هذه الدنيا إلا جهاده في سبيل حبه ، ولقد خلف جهاده هذا تراثاً أصبح في تاريخ الأدب العربي ملهماً ومثلاً . وما كان جميل بن ميمر عاشقاً ضعيفاً غلبه ضعفه فأفرغ حرارة شوقه إلى محبوبته في تهويمات ومشاعر وأحلام ، ولكنه شاعر فصيح جزل العبارة ، ورجل بالغ القوة والشجاعة تلعب المخاطرة دوراً هاماً جداً في حياته العاطفية ، كان جسوراً لا يهاب أهل محبوبته ولا حتى زوجها بعد أن تزوجت - وكان حب بشينة ثابتاً في قلبه تغلغل إلى أطرافه وعروقه وشغاف قلبه ، شمل حياته من الصبا وحتى الموت فهو حب كبير حقاً . كان أول ما علق ببشينة أنه أقبل يوماً بإبله حتى أوردتها وادياً يقال له بغيض ، فاضطجع وأرسل إبله مصعدة وأهل بشينة بذنب الوادي فأقبلت بشينة ، وجارة لها وارتدين الماء فترتا على فصال له بروك فعرمتن «أى فرعتن» وهي إذ ذاك جويرية صغيرة فسبها جميل فافترت عليه فملح إليه سبابها فقال :

وأول ما قاد المودة بيتنا بوادٍ بغيض يا بشين سباب
وقلنا لها قولاً فجاءت بمثله لكل كلام يا بشين جواب

كانت هذه البداية مقدمة ضرورية لحب ظل يتأجج في قلب جميل وبشينة حتى أشعل القصائد التي ذاعت ورواها الرواة وكانت القصص الصغيرة التي تكتنف هذا

الحب الصحراوي المراوغ تمتلئ بالمبالغات والوشايات ، وعملاً بالتقاليد العربية .
فإن شعر جميل في بثينة والقصص التي تنقلت عن لقائهما قد منعت أهل بثينة من
الموافقة على زواجهما . نفس ما حدث لجنون ليلي . وإذا كان هذا الحرمان مصدر
حسرة وأسف لقراء قصص الحب فإن هذا الحرمان نفسه هو الذي صنع لنا هذه
الباقية النضيرة من ثمار الحديقة الشعرية التي تفتحت في قلب جميل بن معمر
ونعمت بها قبيلة عذرة واستمتع بها كل عشاق الشعر الجميل . وتمتلئ قصة جميل
ابن معمر بالطرائف والمغامرات والمناورات والوساطات التي تقوم بها الجوارى بين
العشاق ، ولكن قصة جميل قد تعرضت لمثل ما تعرضت له كل قصص الحب من
المبالغات بل اختراع الوقائع التي لم تحدث قط ولكن الملاحظة الأساسية على هذه
القصة هي التناقض الجوهرى الذى يحاصر كل من يقرأ أحداثها .

فقد اشتهر جميل بالعفة وبرهن شعره على ذلك أفضل برهان وصار علماً على
ما يسمى بالحب العذرى وهو ما يقابل في زماننا مصطلح الحب الأفلاطونى وفي
حياته ما ينبئ عن هذه العفة ، وهذا الترفع عن إشباع الحواس ، ولكن في وقائع
حياته أيضاً ما يقطع بأن هذه العفة لم تكن مطلقة ، وحسب الباحث أن يرى في
إصراره على مواصلة حبه لبثينة بعد زواجها ومجاهرته بهذا الحب ومحاولاته المستمرة
التقرب إليها والحصول على مآربه منها ، وقد قام الشفعاء والوسطاء من الأقارب
والجوارى بتحقيق رغبة العاشقين ، ونسوق هذه الحادثة كما رواها صاحب الأغاني
برهاناً على عفة جميل .

سعت أمة لبثينة بها إلى أيها وأخيها وقالت لها : إن جميلاً عندها الليلة فأتياها
مشمولين على سيفين فرأياه جالساً يحدثها ويشكو إليها بته ، ثم قال لها يا بثينة أرايت
ودى إياك وشغنى بك ألا تجزينيه ؟ قالت بماذا ، قال بما يكون بين المتحابين ،

فقلت له : يا جميل أهذا تبغى والله لقد كنت عندي بعيداً عنه ولن عاودت
تعريضاً بريية لا رأيت وجهي أبداً ، فضحك وقال والله ما قلت لك هذا إلا لأعلم
ما عندك فيه ، ولو علمت أنك تجيبيني إليه لعلمت أنك تجيبين غيري ، ولو رأيت
منك مساعدة عليه لضربتك بسيفي هذا ، ما استمسك في يدي ولو أطاعتني نفسي
لهجرتك هجرة الأبد أو ما سمعت قولي :

وإني لأرضى من بشنة بالذي لو أبصره الواشي لقرت بلابله
بلا وبألا أستطيع وبالمنى وبالأمل المرجو قد خاب آمله
وبالنظرة العجلى وبالحول تنقضى أواخره لا نلتقى وأوالله
فقال أبوها لأخيها : قم بنا فما ينبغي لنا بعد اليوم أن نمنع هذا الرجل من لقائها ،
فانصرفا وتركاهما . . وقد أفاضت كل كتب التراث التي ذكرت جميلاً وشعره في
دلالة هذا الحدث على عفة حبه ، ولكن هذه الكتب أغفلت وقائع أخرى على
النقيض من دلالة هذه الحادثة .

وفي كتاب الأغاني الكثير من هذه المغامرات التي تقطع بأن جميل لم يكن
مطلق العفة وإلا لما كان لحبه معنى ، ولكن المشهور عن هذا الحب أنه كان
رومانسياً يقترب من الوجد الصوفي .

إذا تأملنا قصيدة جميل ألا ليت أيام الصفاء جديد - وجدناها تعطى انطباعاتاً
بأنها كتبت في فترة متأخرة من فنه وحياته ، وأغلب الظن أنها كتبت في مصر بعد
رحلته إليها حيث مات بها ، أو أنها كتبت خلال الرحلة ذاتها لأن فيها ذكراً لهذه
الرحلة . والقصيدة مرآة كبيرة لنفس جميل بن معمر حيث تهيج الذكريات
وتتداخل المواقف يحيطها شجن عميق ويبطنها إحساس شامل بالحسرة واللوعة .
وفي هذه القصيدة التي نخل إلى أنها كتبت قبيل أن تم حياة جميل بقليل تأكيد

لما ذهبنا إليه من أنها صورة لحيه الذى كان أهم حدث فى حياته كلها . هانحن أولاء نر
وهو غريب عن وطنه وقد نجس حبه وترا كمت عليه شواغل الحياة يصف لنا قصه
هذا الحب وصفاً حياً نابضاً بالحركة والحياة من خلال هذه المواقف الوجدانية
المشحونة بالفرح والحزن . وفى هذه القصيدة اكتمال لمنهج الفنى وأسلوبه الذى
عرف به فكأنها بهذا خلاصة فنه تتضمن عصارة حياته لتقدم غرامه الكبير فى أنص
ديباجة وصلت إليها موهبته الإبداعية ، ولعلها أشهر قصائد جميل على الإطلاق
والقصيدة تبدأ بحسرة تترقرق خلف هذا التمنى للمستحيل باستعادة أيام الصفاء
وهى الأيام التى نعم فيها بالحب والصبا وبراءة النفس من هم الغربة والفقد
ويلفتنا فى هذا البيت الأول أمنيته بجدة أيام الصفاء أنه لا يتمنى عودة هذا العهد
فيكون تكراراً لما كان أو صورة منعكسة من الماضى ، بل يريد لهذا العهد أو يتم
لو أن هذا الصفاء يكون جديداً كما كان فى أول عهده به ، ليس عودة وتكراراً
بل إنشاء جديداً وخلقاً جديداً يريد أن يحدث ما حدث ليس للمرة الثانية وإنما أ
يحدث من جديد لأول مرة ، وهذا هو المستحيل المركب - فعودة الزمن محال
وحدث ما حدث وكأنه لم يحدث محال جديد ، وهذا منطق الشعراء . الصبوة إلى
المطلق وما هو يدخل عالم الصفاء الذى ينشده من باب الأحلام والذكرى
ويسط أماننا ملامح هذا العهد الداهب الغارب . فيتحدث عن الغنى الذى كا
فى ذلك الوقت ، والغنى الذى يتحدث عنه جميل هو امتلاء النفس بالحب والمود
والطمأنينة وراحة القلب ، حيث كانت الصداقة تربط بينه وبين بثينة ولم ينس وه
يذكر الغنى أن يشير إلى أن ما أعطته من وصلها كان زهيداً ، وهنا يقيم الشاء
مقابلة بين الغنى والزهد المبذول فنخرج بمعنى واحد هو القناعة بهذا القليل والقناء
هى الغنى ، لأن فيها استغناء . وما هو ذا يتوجع للحظة الفراق الأليمة ، فقد سأك

وهي عامة بجواب السؤال ولكن التصريح في مثل هذه المواقف لا معنى له :
وما أنسى م الأشياء لا أنسى قولها وقد قربت نضوى أمصر تريد
ولا قولها لولا العيون التي ترى أتيتك فاعذرنى قدتك جدود
هذا هو موقفها . تعبير بالغ الدلالة على خشية الفراق وإعلان خفي بالحلب
المكين في نفس بشنة لجميل . ويناشد صاحبيه معلنًا أن دموعه تشهد بما يخفيه من
الوجد ، والحقيقة أن الشاعر لم يكن يخفي وجده وإنما أراد أن يقول إن هذه الدموع
إنما هي فيض الينابيع التي امتلأت وفاضت وكيف لا تمتلئ نفسه وتفيض بعد أن
يشس من حبه ، وهامو الخليفة الأموي يحظر عليه الإلمام بمضارب قبيلة حبيته فلا
يرى أمامه إلا الهجرة وشد الرحال إلى مصر . ويتنبأ الشاعر بأن الرحلة لن تجلب له
العزاء الذي يرجو ولا السلوان الذي يطلب وإنما الدموع سوف تظل مترددة حيرى
في عيونه تغدو وتروح .

ألا قد أرى والله أن رب عبرة إذا الدار شطت بيننا سترود
وهنا لا نستطيع أن نقول إن بناء القصيدة متماسك يبدأ بداية تقود إلى تطور
شعري في اتجاه قة درامية معينة ، وإنما القصيدة بمثابة عقد من الذكريات ينتثر في
نفسه مشعاً بالفرح والحزن ملتقطاً من الصبا والشباب ، هذه اللوامع من المشاهد
المؤثرة بينه وبين حبيته ، وقد أشارت الشروح والكتب التي أوردت القصيدة إلى
اختلاف ترتيب الأبيات . وبالطبع لقد خضع هذا الترتيب لمزاج الرواة
والمستشعدين بشعره . فليس لدينا ونحن نتذوق هذه القصيدة إلا أن نستسلم لعالمها
وألوانها المتعددة ومزاجها المتقلب . ولا شك أن ذاكرته التي تصب في قلبه قد
احتشدت بهذه الصور العزيزة على نفسه والقاسية في نفس الوقت ؛ فبعد أن ينقل
لنا ما يؤكد حبها له نراه ينقلنا إلى مشهد من مشاهد الهجر أو الدلال بمعنى أصبح

حين يقول في حوارياته العذبة :

إذا قلت : ما بي يا بشينة قاتلى
وإن قلت ردى بعض عقلى أعش به
فما ذكر الخلان إلا ذكرتها
إذا فكرت قالت قد أدركت وده
فلا أنا مردود بما جئت طالباً
إلى أن يعلن فشله وخسارته الفادحة :

فأفانيت عيشي بانتظار نوالها وأبليت بذاك الدهر وهو جديد

ولاشك أن الوشاة قد لعبوا دوراً في مواقف المهجر التي كانت تحدث بين
الحبيبين حتى إنه ليرتجى أن يدس العبيد السود لهم سماً في طعامهم بل يتمنى أن
تكبل القيود هؤلاء الوشاة في صبحهم ومساءهم . وينتقل بنا الشاعر وهو يهيم في
حديثه ذكرياته إلى صورة أخرى تبرز لنا إعزازه لبشينة وحرصه عليها ووفاءه المنقطع
النظير ، فهو يصور لنا تهافت النساء عليه وغرورهن وظنن بأنه وقع في غرامهن ،
وذلك لأنه كان يلجأ إلى حيلة . ما أظن إلا أن النساء هن اللواتي يلجأن إليها وهى
تشبث النظر حتى لا يعرف الوشاة إلى من ينظر ، فلا تتم محبوبته فيها هو ذا يقسم
طرف العين بين بشينة وبينهن حتى يخدع وشاته .

فأقسم طرف العين أن يعرف الهوى وفى النفس بون بينهن بعيد
وبجاهر جميل بحبه لبشينة ويستطرد في هذه المجاهرة وكيف لا يستطيب الإعلان
عن حبه وقد كان لقاؤهما مصدر سعادة كبيرة له ، بل كيف يخفى حباً تمكن منه منذ
كان صبيّاً ، فهو حب قديم جديد .

علقت الهوى منها وليداً فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
 فلم تكشف الأحشاء صودف تحتها لبنة حب طارف وتلبد
 وهما هي ذى الحسرة تعود من جديد يؤججها الشوق إلى وادى القرى موطن قبيلة
 العذريين ، فيعود إلى التمس وييسط لنا صورة من حياته في ذلك العهد الجميل وهو
 يعمل نفساً بلغ بها اليأس مداه ولكنه يرى أن الحاجات قد تطلب وهي بعيدة .
 وقد تلتقى الأهواء من بعد يأسه وقد تطلب الحاجات وهي بعيد
 وبعد أن يصور مشهداً من مشاهد حياته في وادى القرى يرفع لنا من جديد
 صورة بثينة وهي تتيه فخراً بجمالها وسط قريباتها ويتخيل الشاعر من يصير قريباً لها .
 فن يعط في الدنيا قريباً كمثلها فذلك في عيش الحياة رشيد
 ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الأبيات التي حظيت بشهرة كبيرة ، والتي يقول
 فيها :

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقها فيعود
 يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأى جهاد غيرهن أريد
 ومن كان في حبي بثينة يمتري فبرقاء ذى ضال على شهيد
 إلى أن يقول :

ألم تعلمي يا أم ذى الودع أننى أضاحك ذكراكم وأنت صلود
 حتى وهو يضاحك ذكراها تبدو له متجهمة معرضة عنه . والحقيقة أن الغربة
 والحسرة والفقد هي التي تتجهم للشاعر فتصور له وجهها صلوداً .
 إن جميل بن معمر يظل علماً على مدرسة باذخة الثراء في الشعر العربي ، وهو
 يعد نموذجاً مثالياً للشاعر الشجاع الذى كان العفاف قيمة من قيمه الأخلاقية ،
 ولاشك أن شعره قد جاء صورة نقية لشفافية روحه وأصالة شاعريته ورقة نفسه ،

وليس عبثاً أن يظل جميل بن معمر حياً في ذاكرة الشعر العربي ، فقد شق لهذا
الشعر نهراً كبيراً ارتوت منه أرواح المشاق وقلوبهم ، ويظل شعره ملامحاً بارزاً في
قسيات هذا الشعر الذي حمل طوال قرون كل كنوز الوجدان العربي وأشواقه
وأحلامه .

إلى أين يتجه الشعر الحديث . . ؟

كثيراً ما تتحول معاركنا النقدية إلى خصام مرير توججه الدوافع الذاتية وتطفئه النزوات ، وقبل أن تصبح نتائج هذه المعارك أسساً موضوعية لموقف فكري أوفى أو أدنى جديد فإن التراشق الأعمى بالاتهامات يضل كل متبوع مخلص لهذه المعارك ، كل هذا وسط دخان كثيف من سوء الظن . والرغبة في الانتقام غير العادل لإحباطات قديمة أوراها ، وكم من أفكار جديدة وئدت تحت دعاوى غير موضوعية ، وكم من أفكار بالية عادت للظهور لتطرح أسئلتها البلهاء حول موضوعات لا تشغل إلا الفارغين ، ولأن المعارك تشتعل وتهدأ بعيداً عن كل اعتبار إيجابي للحقائق فإن معظم هذه المعارك قد انتهت بهزيمة كل الأطراف ، وظلت الحقيقة غائبة عن الجميع . حدث هذا خلال المعارك الكبرى حول قضية الفن للفن والفن للحياة ، وقضية التراث وقضية الشعر الحديث ، ولقد قوبلت قضية

الشعر الحديث في البداية بلون من الازدراء سرعان ما تحول إلى موقف من مراقبة التحدي الذي تطور إلى موقف شبه عدواني في النهاية . ولكن الشعر الحديث لم يسقط ، بل على العكس تبنته الأجيال الجديدة . وكان السبب الأساسي في صعود هذا الشكل أنه كان استجابة متطورة للنصر أخذت شكل الصعود والانتشار ، كانت الحياة الأدبية تفتح للجديد في القصة والرواية والشعر والمسرح والاتجاهات النقدية المعاصرة . وكان الشاعر الحديث يتأهب للتخليق في الآفاق العالية التي أتاحها حرية التخفيف من الأطر التقليدية ، وكان موقف النقد إيجابياً على المستوى النظري والتطبيقي معاً . وتمكنت الدائرة الضيقة من المثقفين الذين يلتفون حول حركة الشعر الحديث أن توسع من نطاقها بفضل تضامر جهود الشعراء والنقاد وترتيب وسائل الإعلام ذات الأفق الواسع بهذا اللون الحيوي . وأمكن الحصول على كثير من الثمار الناضجة في إطار القصيدة وفي إطار محاولة تطويع الشكل للأداء المسرحي . وفجأة ظن الشعراء أن الحركة قد بلغت تمام مسيرتها ووجد النقاد فنوناً وآداباً صاعدة خاصة القصة القصيرة التي حققت تطوراً فنياً ملحوظاً بعد حرب ٦٧ في اتجاه الصدق الفني والولع برؤية الواقع بطريقة واقعية خالية من التعنت وفراض الأطر الأيديولوجية عليها . وكان المسرح هو الآخر يشهد نهضة كبرى ، ورأى النقاد أن المسرح يحتاج لجهد أقل فنياً في نقده من الشعر . واختفت من الصحف والمجلات الأدبية الدراسات المتخصصة حول الشعر الحديث إلا من بعض المقالات التي كتبت بدافع المجاملة أو تقديم القرابين لأصحاب النفوذ من الشعراء . وفي ذلك الوقت كانت هناك أجيال جديدة من الشعراء تزدحم في الساحة لأخذ دورها في حركة التطور التي ظنوها بلا نهاية . وبدأ المسرح في الإحلام حول كوكبة الشعراء الجدد وتحولت الحركة الشعرية إلى نوع من الاجتهاد الذي

اعتمد في البداية على الأضالة والصدق واحترام عملية الإبداع بعيداً عن أية اعتبارات أخرى . ولكن الذي حدث أن بعض الشعراء خاضوا تجربة تطوير أشعارهم بعيداً عن عناصر الواقع الثقافي مفترضين أن استقلال العملية الإبداعية سوف ينقذها من السقوط في الجمود ، وبدأت عملية تطوير شاقة كانت تجد روافدها في تطور مماثل لحركة الشعر الحديث في البلاد العربية الأخرى ، ولكن الذي عجل بالأزمة الحقيقية هو أن التطوير للأدوات الفنية قد سقط وبشكل مباشر تحت تأثير اتجاه واحد يمكن أن ندعوه باتجاه خلق الأساطير الذاتية ، وذلك من خلال إدخال العالم إلى الذات بدلاً من دمج الذات بالعالم ، حدث موقف عكسي لما كان ينبغي أن يحدث تماماً في هذه المرحلة التي تغل بالمتغيرات ، لقد حاول بعض الشعراء أن يتحصنوا ضد ما هو عابر وسطحي ومتغير فسقطوا في بئر الذاتية العميقة ، وبالطبع فإن هذه الآبار تأخذ حجم وقدرات وموهبة وصدق كل شاعر . فالشاعر الذي رشح نفسه للحصول على جائزة كبرى من التاريخ قد رأى أن يعوص في أعماق التراث ويتزود بأحدث الأساليب الفنية المعاصرة . ولكن هذا الاتجاه قد سقط في ثلاثة أخطاء .

الأول :

أن الطموح لخلق أسطورة الذات كان طموحاً أنانياً هدفه عبادة الذات قبل الإخلاص للحقيقة الفنية .

الثاني :

أن هذا الاتجاه قد اعتمد على الصورة الشعرية المترعة من الداخل مما جعل رموز هذه الصور شخصية وبالغة الغموض وبعيدة عن إنشاء علاقة حميمة بين

المبدع والمتلقي (General Organization of the Alexandria Library)
Dissemination of Knowledge

الثالث :

إنه قد تم تجاهل عناصر الواقع الحضارى والثقافى ، وبدلاً من أن يتم نفى الواقع فقد تم نفى الشاعر .

ربما لا يكون التخلف العلمى هو مسئولية الشاعر وحده ، وإنما مسئولية الجامعات والمدارس والمراكز العلمية . والشاعر مطالب بأن يستجيب لإلحاح عصر باذخ التقدم ومتطلبات فنه الصعبة ، ولكن ذلك كله لا يعفيه من التغلغل فى وجدان مواطنيه لأنه مسئول عن اللحظة الحاضرة وشاهد عليها . لقد فرض اتجاه واحد فى تطوير العملية الشعرية الحديثة نفسه لسبب واضح ، هو أن هذا الاتجاه قد صور العملية الفنية وكأنها عملية ذاتية بحتة ، وصور حرية الشاعر كما لو كانت عنصراً مقدساً ، ولاشك أن الحرية الفنية هى ضرورة وجود وحياة ونمو للفنان ، ولكن عبادة الذات ليس مفهوماً متقدماً لقضية الحرية . ورأى الشاعر الطالع أن له أن يجرب ما يشاء له التجريب تحت مظلة الحرية المطلقة . ولكن هذه الحرية قد أوشكت فى الواقع أن تكون وهماً لأنها لم تعد تضم شعراً حقيقياً بل أصبحت تجمع نشازاً من الأصوات الفجة استمرأت الكسل وتقديس الذات وأدمنت اعتناق الحرية طبقاً لأكثر التفاسير بلاهة . . لقد حدث ما وقع إبان ظهور حركة الشعر الحديث ذاتها ، فقد توهم الكثيرون أنهم شعراء بسبب قدرتهم على إتقان تقليد الشعراء الآخرين وكتابة خيالاتهم العشوائية بطريقة سهلة - وفى الفن كما فى الحياة لا يصح إلا الصحيح لم يستطع هؤلاء الشعراء أن ينعموا النظر طويلاً بحماية مفهومهم السطحي للحرية ، فسقطت أشعارهم ميتة ووجدوا بعد فترة أن ثمة أشياء أخرى يمكن أن تكون أكثر تسلية أو أكثر جدوى فإرسوها ، ونفس ما حدث فى الماضى يحدث الآن ، وهو أن الإطار الجديد الذى يقوم أساساً على عدة عناصر

لا أدینها إلا من خلال العجز عن استخدامها الاستخدام الصحيح . هذه العناصر تتمثل أساساً في عملية التداعى الحر للمعاني والصور ، وهذه العملية مرتبطة سيكولوجياً بفقدان الثقة في الواقع بعد حرب ٦٧ ، وقد شاع هذا الأسلوب في القصة القصيرة أيضاً ، ولكنه في الشعر أصبح شائعاً لأنه في الواقع كان سهلاً بالنسبة إلى أنصاف المهويين ومعدومي الموهبة أساساً ، ثم هناك العنصر الآخر وهو تدوير القصيدة . وهذا التدوير قد أسهم هو الآخر في إعطاء مسافة زمنية للشاعر مكنته من أن يريح نفسه من قبضة البيت المقبل ومن قبضة الوقفة العروضية في زمن قصير . وقد ساهمت هذه العناصر وبجانبها عناصر أخرى مثل عملية تحرير الخيال الواسعة والنحصر النقد في خلق هذه المتاهات التعبيرية التي دخلتها القصيدة الحديثة . إن هذه السهولة المتوهمة إنما هي فخ حقيقى لكل شاعر لا يسيطر على أدواته سيطرة كاملة لأن تفسير الحرية كوسيلة فقط لتلبية الرغبات إنما هو تفسير يقود فوراً إلى الفوضى ، ولاشك أن المواهب الحقيقية تعرف طريقها جيداً وتعرف أن المعاناة من خلال عملية التكوين الثقافى وعملية الإبداع ذاتها إنما هي ضرورة للفنان كى يبدع ، أما التلقائية والقفز على الأشكال الأخرى للشعراء الآخرين ومحاولة تقديس أسطورة الذات ، كل هذا سوف يسعى بنا سعياً حثيثاً لتدمير فكرة الشكل الحديث نفسها ، وكذلك تدمير مفهوم الحرية في الفن ، ولعل أهم الملاحظات على تطوير حركة الشعر الحديث في مصر ما يلي :

— جمود النمط الذى تكتب به القصيدة بالإضافة إلى أن الرموز قد أصبحت

أغزاً لا يقدر حتى صاحبها أن يدرك الإحساس الذى ينقله إلى قارئه من خلالها .

— التشابه في بناء الجملة الشعرية وفي طريقة تشكيل الصورة كما ظهرت بواحد

في التعبير يمكن أن تكون سريالية .

وأول تفسير لهذا التشابه هو وقوع كثير من الشعراء الجدد تحت تأثير شعراء آخرين وعدم قدرتهم على مقاومة إغراء هذه الفوضى الفنية . إن الشاعر بخاصة والفنان بعامة يكتسب أهميته الكبرى من التميز الذي تجلى في كل عناصره الفنية ، وهذا التميز يأتي أولاً من أصالة الموهبة وطريقتها الخاصة في الإبداع والتشكيل مما يجعل كل عمل فني إذا تحققت له هذه الأصالة إضافة حقيقية إلى النوع الأدبي الذي يخلق في إطاره . وبرغم وجود أصوات شعرية جديدة كثيرة تمتلك موهبة حقيقية إلا أن الملامح الأساسية قد طمست تحت طوفان التشابه والجمود والنمطية . وهنا يبرز بالحاج دور النقد الأدبي . ليقدم تقييماً جديداً يتسم بالموضوعية لما تحقّق في إطار القصيدة الحديثة خلال السنوات العشرين الماضية وليعيد من جديد من خلال منظور نقدي ملائم للمرحلة التي نعيشها تحليل النتائج التي كانت في بعض المراحل قد وصلت إلى البديهيّات ، ولا بد من اعتبار هذا العمل ضرورياً حتى لا يتعلق الشعراء الجدد بأوهام ذاتية تدفعهم إلى رفض كل ما تم إنجازه تحت أي زعم من المزاعم أو يدفعهم إلى تبني هذه المراحل بسلبية قد تقضي عليهم . إن النقد مطالب وبشدة بأن يعود إلى الساحة لمعرفة الأصيل من الزائف والواعد من الخالي من الموهبة وذلك من خلال دراسة أحدث الاتجاهات المعاصرة في بناء الصورة وموسيقيتها ودراسة الفشل الواضح الذي لحق علاقة الشاعر بجمهوره . والعناصر التي سبق أن ذكرتها كسبب للمرض الشعري إنما هي عناصر فنية يمكن أن تكون سبباً لتحقيق إضافة فنية حقيقية إذا استخدمت الاستخدام الأمثل في ظل مقتضيات الفن وحده ، ولكن الذي يحدث الآن إنما هو نوع من العشوائية الشعرية . ليست هذه دعوة لكبح الجراح وإنما هي دعوة للتأمل ومراجعة موقف الحركة الشعرية الحديثة من أجل إنقاذها وإنقاذ مستقبل الشعر في مصر . ولا شك

أن الشاعر المصري ليس هو المسئول الوحيد عن ضياع مركزه الفني في الحركة الثقافية ، بل إن عناصر أخرى كثيرة تقف في وجهه في مقدمتها الأمية التعليمية والامية الثقافية ومستوى المعيشة ، ولكن الشاعر الأصيل مطالب بأن يتقن موهبته من التردى في الغموض والتشابه . فالشاعر الحقيقي أرفع من أن يكون تابعا لشاعر آخر . إن بعض النقاد يتقاعسون لأنهم لا يجدون أمامهم الروائع الشعرية التي تجعل عملية النقد ممتعة ، ولكن الشعراء يملكون في الواقع أن يخرجوا من إصار أزمتهن التعبيرية من خلال الصدق والمعاناة والإخلاص لفنهم دون الاهتمام بما هو زائف من الأغراض .

هذه صيحة لا أريد لها أن تبلغ أسماع النقاد وخدمهم وإنما أريد لها أن تبلغ كل من يحرص على مستقبل الشعر . هذا الفن الرفيع الذي كان وما زال وسيظل صوت الوجدان القومي وموسم الجمال في النفس الإنسانية ودافعا قويا لحب الحياة وسلاحاً روحياً يدافع في بسالة عن قيم الحق والخير والجمال والحرية والعدالة الإنسانية .

تعاقب الأجيال في الشعر المصري الحديث

الشعر الحديث هل كان ضرورة ؟

كان ظهور الشعر الحديث شهادة مؤكدة لحيوية وقدرة الشعر العربي على التطور المتفاعل مع واقع مثير وغارق إلى أذنيه في عراق حضارى ونضال ضد الاستعمار وطموح حقيقى للتقدم الاجتماعى . ولم يكن هذا اللون الذى انتشر بسرعة مذهلة لأسباب كثيرة بعضها زائف ، لم يكن إدانة للشعر العربى بل كان امتيازاً لخصوبة اللغة العربية من ناحية وتعبيراً عن أصالة العبقرية الشعرية فى هذه اللغة . ولم يكن الشعر الحديث بدعة تفضى إلى الضلال كما يصر المحافظون ومازالوا يصرون آملين أن يسقطوا من حساب التطور - الثلاثين عاماً الأخيرة - وهى التى شهدت ميلاد وازدهار هذه الحركة الشعرية العميقة التى بلغت من القوة حداً تجاوز كل تصور محتمل - وببساطة نستطيع أن نقول إن الشعر المصرى بعد أن شهد وثبة محمود سامى البارودى التى أعاد بها عمود الشعر إلى نضارته وفتح فى ذاكرة الشعر العربية

طريقاً واسعاً إلى عصورها الذهبية فتدفقت منها جزالة المتنبي وسهولة البحتري وصور ابن الرومي وصفاء الشريف الرضي ، كل هذا مهد لبناء الصرح العظيم الذي بناه أحمد شوقي وتابعوه ، وجاءت مدرسة أبوللو لتخطو في اتجاه العصر مركزة على مشاعر الطبقة الوسطى ، ولكننا نتصور أن كل هذه المحاولات لم تتجاوز نطاق الإحياء التقليدي ، وتذكيرنا بأسلوب ناصع بديباجة الشعر العباسي في مدرسة شوقي وبالمدرسة الأندلسية في النتاج الأدبي لشعر المهجر ومدرسة أبوللو ، ومعنى هذا أن حركة الإبداع الحقيقية كانت لا تزال في المخاض تنتظر التطور اللاحق في بنيان المجتمع العربي لتبدأ شعلة التطور الأساسي للشعر العربي في هذا القرن . كانت محاولات شوقي ومدرسته لا تخفى علامات الشيخوخة والترهل التي أصابت الشكل التقليدي ، وبدا واضحاً أن ظهور شكل جديد يعد ضرورة لا مفر منها ، يقول ت. س. إليوت « جميع الأشكال أكثر مناسبة في عصور منها في عصور أخرى ، فالشكل الذي يتبع نظاماً معيناً في الإيقاع والثقافة يناسب مرحلة معينة ويكون فيها تشكيلاً طبيعياً مشروعاً للغة الكلام في نمط شعري . ولكن هذا الشكل معرض لخطر الجمود في الأسلوب الذي كان شائعاً وقت أن بلغ حد كماله . وهذا خطر يزداد كلما زاد الشكل تعقيداً وزادت القواعد التي يلزم أن تتبع في تأليفه تأليفاً صحيحاً . فيفقد الشكل بسرعة صلته بلغة الحديث الدارجة المستمرة في التغير لأن الشكل المعين تطغى عليه النظرة الفكرية المعينة لجيل سابق ، فلا يثير إلا الاحتقار حين لا يستعمله . إلا أولئك الكتاب الذين لا يجدون من داخل أنفسهم دافعاً يدفعهم إلى التشكيل المناسب لهم . فيلجثون إلى شكل جاهز يصبون فيه عواطفهم السائلة آمليين أن تستقر فيه ، وتأخذ قالبه ولكن ذلك منهم أمل خائب » هذه الحقيقة النقدية التي يقدمها إليوت بعد خبرة طويلة في الممارسة الإبداعية وأجهت

الشعر العربي في مرحلة من تطوره ، وقد عرف الشعر العربي التطور فقط في مراحل الازدهار الحضاري والفكري ، ولكن الأسس العامة لهذا الشعر ظلت مشتركة لزمن طويل وبعد مرحلة الركود الحضاري لم يعد مقبولاً أن يصبح بعد ألف سنة ما كان صحيحاً قبلها ، وإلا أصبح أملنا في المستقبل عقيماً ، ولكي ننطلق إلى المستقبل لابد من تجاوز الماضي ، ويرى الدكتور محمد النويهي «أن الشكل القديم في عهده الطويلة التي ظل يستعمل فيها لم يستعمل لحمل العواطف الصادقة والأفكار الأصلية فحسب ، ولكنه استعمل أيضاً لحمل العواطف الكاذبة المفتعلة والأفكار المكررة المبتدلة ، بل كان استعماله لحمل هذه أكثر بكثير من استعماله لحمل الأولى . وهذا طبيعي ، فإن عدد المتشاعرين أكثر في كل عصر ولدى كل أمة من عدد الشعراء ذوي الطبيعة الشعرية الصادقة ، وقد كان حظ أولئك الأدعياء من حفظ إنتاجهم الفث في تراثنا الشعري أحسن من حظ أمثالهم في الآداب الأخرى . فقد اجتمعت أسباب عدة سياسية وفكرية في تاريخنا الطويل - ليس الآن مجال تعديدها - على استبقاء الكاذب والمفتعل ودمغه بدمغة الكلاسيكية والقبول في حين كانت الآداب النابتة الأخرى تنفي عنها الزبد وتسقط من اعتبارها السقط بلا عناء كبير ، والنتيجة هي أن الشكل القديم لكثرة ما استعمل في التقليد المحض غير الصادر عن عاطفة صادقة ونظرة شعرية مخلصية تحمل إلى الأذان أنغام التصنع والتكلف أكثر مما تحمل أنغام الصدق والصحة والإخلاص . » وإذا كانت هذه هي الأسباب السلبية لاعتبار ظهور الشكل الحديث ضرورة فإن الحاجة الإيجابية والدواعي لظهور هذا الشكل كانت كثيرة أيضاً ، وأهمها تحرير الخيال العربي من سيطرة الخيال الصحراوي وإنشاء خيال المدينة في مواجهة خيال الصحراء ، ونشأت علاقة الحرية بديلاً عن علاقة الارتفاق ، وأصبحت تجربة الفرد البسيط

كمحور للأعمال الفنية في العصر الحديث في مواجهة تجربة الأمراء والإقطاعيين ، وبدأ نمط جديد في ظل تطور المجتمع العربي من العلاقة بين الرجل والمرأة أصبح هذا النمط يسمح بإلغاء المبالغات العاطفية نتيجة للرؤية والمشاركة ، وهذا النمط لا ينمو ولا يتطور في الفن بمعزل عن المجتمع الذي سادته التعقيد إلى حد كبير.

البداية والمعارك :

بينما كانت البذور الخضراء لما عرف بحركة الشعر الحديث تطلع أوراقها الأولى في بغداد في نتاج بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ثم عبد الوهاب البياتي انفجرت تجربة عبد الرحمن الشرقاوي في قصيدته رسالة من أب مصري إلى الرئيس ترومان وقوبلت القصيدة بالدهشة والإعجاب والتنبه لشيء جديد في الأدب المصري . لم يكن هذا الشيء هو جرأة شاعر مصري على أن يخاطب رئيساً أمريكياً في عام ١٩٥٢ وإنما كان اكتشاف هذا الإطار المثير والمؤثر الذي صنعه الشاعر ، وكانت هي البداية لمسيرة شاقة وعسيرة ، وما إن لمست هذه التجربة الشعرية المبكرة الأوتار العصبية للشعراء المصريين حتى تفاوتت ردود الفعل وتمثلت في ظاهرتين أساسيتين . الظاهرة الأولى هي مبادرة الشعراء المصريين : صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي وفوزي العتيل وحسن فتح الباب وكمال نشأت وكامل أيوب وكثيرين غيرهم يتبنى هذا الشكل ، واستطاع صلاح عبد الصبور أن يلفت إليه الأنظار بديوانه « الناس في بلادى » لسبيين ، الأول هو أنه قدم في هذا الديوان المبرر الاجتماعي لظهور هذا الشكل وذلك باهتمامه بالتجربة الاجتماعية البسيطة والتجربة الوطنية الغنية ، وكذلك تجربة الذات الفردية وهي تواجه واقعا صعباً وبالغ القسوة ، والسبب الثاني هو نجاح صلاح عبد الصبور في تقديم مبرر فني أيضاً والذي

نجح بسرعة في إتقان بناء شكل يؤكد أصالة موهبته من ناحية وأصالة الشكل الذي تبناه واختاره من ناحية أخرى ، أما رد الفعل الثاني فهو قيام الممارك من جانب التقليديين الذين هبوا لتوجيه الاتهامات لهذا الشعر ورفعوا في وجهه سيوفاً مغلولة ، منها أنهم طعنوا في شرعية هذا الشعر وصلته بالتراث خاصة بعد أن أغلقوا مقاييسهم النقدية على معايير الخليل بن أحمد في العروض ومعايير البلاغة العربية في فهم جماليات النصوص ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : في زحمة انشغالنا بتجربة الشعر الجديد والتجديد بعامة تحتد بعض عباراتنا أحياناً حتى يخيّل للإنسان أن هذه التجربة إنما بزغت إلى الوجود لكي تعبر عن موقف عدائي مباشر أو غير مباشر للتراث العربي وللشعر القديم بخاصة أو هكذا يخيّل لفئة من الناس تنسب لنفسها الغيرة على ذلك التراث وهي في الوقت نفسه لا تدري من قيمة هذا التراث الحقيقية شيئاً ، ومن هنا تنشأ معارك جوفاء حول هذه التجربة الجديدة لا تمس جوهر القضية في شيء وإنما هي تعبر في أقصى صورها عن موقف شخصي صرف لفئات المتحاورين ، وقد لقيت حياتنا الأدبية المعاصرة من ذلك النجاح عتاً غير يسير لأن الجدل والحوار لم يكونا مخلصين للقضية ذاتها بقدر ما كانا وسيلة لتأكيد موقف شخص أو آخر . ومن ثم كائن معوقاً للنمو الطبيعي الصميم لتصوارتنا الأدبية التي خرجت منها التجربة الجديدة والتي صاحبت هذه التجربة في تطورها ونموها ، وإبان البقطة النقدية التي واكبت طلائع حركة الشعر الحديث خلال الخمسينات سقطت معظم الادعاءات التقليدية ، ذلك لأن الفصيل في القضية سواء في الحاضر أو في المدى البعيد هو قدرة الأعمال الشعرية ذاتها على اكتساب شرعية وجودها من خلال تأثيرها وتطورها واستيعابها للتجربة المعاصرة بفن وإقناع ، وفي الوقت الذي حاول التقليديون فيه أن يوجهوا اتهاماتهم بنشاط واسع كانت

أشعارهم غارقة في التخلف والجمود والكسل العقلي والترهل العاطفي مما كان سنداً نقدياً لدعاة الجديد ، وفي الوقت نفسه كانت الأعمال الشعرية الشابة تؤكد كل يوم أصالة مواهبها وقدرتها على العطاء الحقيقي . ولقد حاول التقليديون في معاركهم أن يلجثوا إلى حيلتين ، الأولى هي الحكم على حركة الشعر الحديث من خلال النماذج الرديئة التي أنتجها متشاعرون أوهتهم الحرية في الشكل الجديد أنهم ربما كانوا شعراء وأن هذه فرصتهم للظهور ، وكان من السهل الرد على ذلك بأن النماذج الرديئة ليست إلا دليلاً على انعدام الموهبة لدى كتابها فقط ، ولكن لا علاقة لها بالشكل نفسه ، وفي الوقت نفسه أكدت الدراسات النقدية وملامح هذه الحركة الشعرية من خلال التركيز على الشعراء الحقيقيين الموهوبين ، وقد غمر إنتاجهم الصحف والمجلات وتتابع ظهور الدواوين الجديدة ، والحيلة الثانية : هي أنهم حينما عجزوا عن وضع نماذجهم الرديئة في مواجهة النماذج الجديدة من المدرسة الحديثة سارعوا برفع قصائد المتنبي وابن الرومي وأبي العلاء المعري ، وبالطبع فإنهم لا يستطيعون أن يدعوا لأنفسهم أن هذا تراثهم وحدهم دون شعراء المدرسة الحديثة ، ولا يوجد من ينكر عظمة المتنبي وابن الرومي وأبي العلاء المعري ، ولكن هناك من ينكر هؤلاء الذين يتمسحون فيهم ، إن قيمة هؤلاء العباقرة هي في عبقرياتهم وليست في الشكل الذي كتبوا به وإلا فلماذا لم يرفعهم الشكل نفسه إلى مستواهم ، كانت الحجة ضدهم في الواقع . وكان عليهم أن يبرروا للآخرين لماذا تجيء قصائدهم عاجزة في إطار الشكل نفسه الذي يستमितون في الدفاع عنه لو لم يكن العجز ناتجاً من ضعف همهم وبوار مواهبهم .

تعاقب الأجيال :

تضم الحركة الشعرية المصرية أربعة أجيال مبدعة اصطلاح النقاد على تسمية الجيل الأول منها بجيل الرواد ، وقد بدأ هذا الجيل في الخمسينات بعدد طموح ولكن النار المقدسة للفن تنتخب دائماً أشد المخلصين لها ، وكان ينبغي أن تمر عشر سنوات ليتميز صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي من بين أبناء جيلهما ، وقد ارتكز عطاء هذين الشاعرين على ثلاثة محاور أساسية البعد الذاتي ، وتمثل عند صلاح في تجربة الحب والحزن والتصوف وعند حجازي في الحب ومواجهة القسوة في المدينة والبعد الوطني والبعد الاجتماعي وقد استطاع هذان الشاعران أن يمددا الحركة الشعرية بعطاء مارس تأثيراً كبيراً على حركة الشعر المصري الحديث ، وكانت الأشكال التي ابتدعها من أنجح الأشكال التي عرفتها المدرسة الحديثة على نطاق الوطن العربي كله ، ثم جاء جيل الستينات وتميز من شعرائه محمد عفيفي مطر وأمل دنقل وكمال عمار وفاروق شوشة ، وتضمن عطاء هذا الجيل امتصاص الإنجازات التي تحققت على مستوى العالم العربي كما تميزت أصوات هذا الجيل بأصالتها الخاصة ، وجاء الجيل الثالث ، ومن المهم أن نشير إلى أن الحركة النقدية التي أسهمت في ترسيخ وتنمية جيل الرواد قد بدأت في الركود مع ظهور الجيل التالي للرواد وولد الجيل الثالث وسط صمتٍ كثيبٍ أسهم في إضعاف تتابع الإيقاع الخاص به ، ومن هؤلاء الشعراء الذين قصرت الحركة النقدية في إلقاء الضوء عليهم حتى تساعدهم أولاً على النمو ومعرفة أنفسهم ، وثانياً لانتخاب المواهب الحقيقية ودفعها لتقود جيلها شأن الأجيال السابقة تلك الأسماء التي تكاد تتساوى في حظها من العطاء والظهور وهم : أحمد عنتر مصطفى ونصار عبد الله ومحمد فهمي سند

وأحمد الحوتى وأحمد سويلم وحسن النجار وفرج مكسيم وحسن توفيق . وتلاهم
الجيل الرابع وهو الذى بدأ إنتاجه فى السبعينات ويمكن أن نذكر منهم : حسن
طلب وحلمى سالم وأمجد ريان وفولاذ الأنور وعبد الشافى داود ومفرج كريم وفوزى
خضر وتتميز من بينهم الأسماء الثلاثة الأولى .

حول ديوان «التراجيديا الإنسانية»

تأخر صدور هذا الديوان «التراجيديا الإنسانية» للشاعر نجيب سرور عشر سنوات كاملة عن مواعده ، ومع أن الشعر لا يقنع أبداً بحركة عقارب السنوات إلا أن الديوان يؤكد لونا من الإحساس بعدم التوافق الزمني . إن عمل شاعر ما يكتسب أهميته من درجته الفنية أولا ومن توضيحه للحقيقة الفنية وحقيقة الشاعر والعالم الذي يحيط به بعد ذلك ، كما أن هذه الأهمية تأخذ بعداً ثالثاً من الدور الذي يلعبه هذا الشعر في إطار حركة الحداثة الشاملة . والديوان يثير هذا المذاق الخاد الذي تميزت به المدرسة الواقعية الاشتراكية والتي نعمت بعصرها الذهبي في أواسط الخمسينات . وهو حافل بأصدق النماذج تمثيلاً لهذا الاتجاه . وإذا كانت هذه الفترة قد حفلت بانتهابات صارخة لقواعد الفن فقد طرحت عدداً من القضايا وأثارت الكثير حول وحدة الشكل والمضمون وعالجت بسذاجة

أحياناً وعمق أحياناً أخرى ، ولكن بحماس دائم جزئيات حياتنا ومشكلاتنا الاجتماعية والسياسية والفكرية ، ومن أهم القضايا التي وجدت إلحاحاً فنياً ونقدياً من هذه الدعوة قضية الالتزام . وقد كان رفع هذا الشعار كسباً عظيماً للأدب العربي ، ولم يذهب بيهاء هذه القضية غير عدم التوفيق الفني الذي حالف كثيراً من الأعمال التي زعمت العمل تحت لواء الواقعية الاشتراكية . وقد أساءت الصيحات الفنية غير الناضجة إلى الاتجاه بكامله . وديوان الشاعر نجيب سرور يعمل بإخلاص تحت هذا الشعار ويواجهنا من البداية بدعوته الصارمة إلى الالتزام .

أسمع حشرة الأشقياء

يثنون من قسوة العاصفة

وقد لفحتهم رياح السموم

وأجلس كالطفل أحصى للنجوم

بل إنه يجهر بالقول بأن العالم فوق الشعر والشعراء

العالم فوق الشعراء

فليعل الشعر إلى العالم

أو فلنصمت

الشاعر إذن شديد الالتزام والإحساس بوطنه ومجتمعه ، وليس ثمة شك في أن الشاعر يملك إمكانيات شاعر جيد ، ولكن إحساسه بشرف قضيته ووضوح رؤيته جعل اهتمامه بالشعر فقط ، لأنه وسيلة لتأكيد وتوضيح التزامه . وليس لأن هذا الشعر حقيقته هو كشاعر أولاً . كل هذا ابتعد به عن الأداء الفني الناضج ، وإذا كان هناك مضمون إنساني عظيم أوحى للشاعر بالاستهانة ببناء قصيدته . فإن هذا المضمون وحده لن يقنع أحداً حتى بمجرد وجوده - ولعل أهم خاصية فرضها هذا

الالتزام المزمو بنفسه هي هذه النبرة العالية من التفاؤل والى تبدو في أغلب الأحيان كمبدأ صارم لابد أن يدخل تكوين التجربة حتى لا تسقط في وهدة التشاؤم أو الضعف البرجوازي ، وهناك أيضا هذا الأداء المباشر الذي يلجأ إليه الشاعر عادة عندما تكون درجة انفعاله عظيمة جداً ولم تدخل بعد مرحلة التنقية وتلمس وسيلة التعبير الشعرى في نسيج من الصور الناضجة وما هو ذا الشاعر يصيح :

أنا ابن الشقاء

ريب الزرية والمصطبة

وفي قرى كلهم أشقياء

وفي الديوان ظاهرة واضحة كانت ومازالت تعد ملمحاً من ملامح الشعر الحديث ، ألا وهي رمز السندباد ، والسندباد في الأسطورة رحالة جرىء يركب البحار بحثاً عن الكنوز في جزر اللؤلؤ والمرجان . ولكنه في ديوان التراجيديا الإنسانية رحالة من نوع جديد . فهو سندباد يرى يوغل في تأمل الواقع الذي يعيش فيه بحثاً عن خلاص للإنسان . والسندباد الجديد ترهقه هموم يومه وتعس حياته فيخرج إلى شاطئ البحر العريض ويتعب عقله في معادلة الوجود الصعبة وتحتويه الحيرة :

وحيرته ساعة رؤى الوجود

في البحار والهضاب من كنوز

كفاية البشر

فأنا جياع

وكالسندباد القديم تراوده أحلام السباحة في البحار البعيدة هرباً من الجحيم وبحثاً عن عالم يفيض بالكنوز والثمار والحبوب ، وليس به قيود تمسك أيدي البشر ، وليكن خلاصاً ذاتياً خاصاً .

يموت من يموت
ويغرق الذين يغرقون
فنوح لا يلوح مرتين
وإنما الخلاص للذين يركبون

ويوشك أن يعتنق خلاصه الذاتي عقيدة للنجاة.، ولكن الطيور العائدة علمته
أن يعود للوطن ليبدأ قضية خلاص الوطن كله . وهنا يلجأ الشاعر إلى الرمزية
فيستعير من عالم الطيور حكاية تصور حلمه بقيام الثورة والقضاء على الفساد
والبغي ، وتحرير رقاب البشر من الغربان ، وبقيام الثورة وتحقيق الخلاص تنهى
حكاية السندباد ، وقد ردد كثير من النقاد أن استخدام هذا الرمز يهدد الشعر
الحديث بالجمود . والحقيقة أنه يمكن النظر إلى الظاهرة على أنها دلالة المرض
والتوقف ، وكذلك النظر إليها على أنها تعبير عن شيء أصيل يؤكد وجوده عند كثير
من الشعراء ، وهذا خاضع لمزاج الناقد وقدرته على التعاطف مع النماذج الطليقة .
والسندباد رمز استعاره واستخدمه عدد من كبار شعراء المدرسة الحديثة مثل بدر
شاعر السياب وخليل حاوي وغيرهما . ولا تزال حركة الشعر الحديث ماضية في
اكتشاف المزيد من الرموز ، ولعل السر الحقيقي وراء ظاهرة السندباد أن الحركة
الشعرية الحديثة وهى على أبواب الكشف عن عوالم جديدة في مجال الرؤية الشعرية
والإنسانية والفكرية كانت بحاجة إلى رمز فياض بإيحاءاته لكى يحمل شوقها العظيم
للكشف والمغامرة . وإذا أضفنا إلى هذا أن السندباد إنما يبحث عن حقيقته في
الوقت الذى يبحث فيه عن حقيقة العالم أمكننا تصور هذا الإلحاح الشعرى الذى
يستوحى هذا الرمز . فالشاعر الحديث الذى أطال التغنى بأوجاعه وغربته وغرابته
أيضاً يقاوم شوقاً متصلاً لمعرفة ذاته ووضعها الإنسانى وموقعه من خريطة العالم

الحديث . بل إن هذا الشوق هو حركة الذات العربية كلها ، وهي تنفلت من أغلال القبور وأحزان دهر طويل من الضعف والمهانة ، وقد حاولت المدرسة الرومانسية أن تبحث عن حقيقة الذات في مواجهة تعميم الكلاسيكية ، وكان على شعراء المدرسة الحديثة أن ينموا هذا الكشف ويرتفعوا به إلى فترتهم التاريخية . فالسندباد إذن هو فاتحة وعي جديد وشوق جديد وبحث عن النفس والعالم معاً . ومن هنا تعددت الرموز ، وانتشرت عند جميع الشعراء على اختلاف رموزهم ابتداء من أوديسيوس إلى مهبّار الدمشقي . والولع بالمعرفة من أهم العناصر الشعرية في هذا الديوان - يقول نجيب سرور في قصيدته «حفتنا دموع» :

صديقتي دلفت للحياة كاليتيم

رأيتني وحيد

أبص في التراب

وأنبش التراب

ثم يبدأ السؤال .

أسائل البشر

فقال ذو العمامة الكبيرة الرزين :

وألغز الجواب

«حياتنا غرور»

وقال ذو الدواة والقلم :

حياتنا كتاب

منظلم الحروف

ويواصل الشاعر السؤال ويواصل كذلك تلقى الإجابات التي لا تشفي له ظمأ

حتى يظفر بالجواب الذي يرضيه .

نعيش في البنين

كرجلة الضياء في الشموع

نعيش في الجموع

ومن أنجح المحاولات الشعرية في هذا الديوان قصيدة « غرسة الزيتون » فهي بناء شعري متماسك يقدم مضموناً إنسانياً يقترحاً وتعاطفاً ، وهي تمثل بصدق هذه الرؤية الإنسانية التي اختارها الشاعر لنفسه ، والقصيدة تدعو إلى تجاوز الذات ببذل العطاء وتحقيق النفع للجميع ، وهي تبدأ بداية أخاذة محرك الحواس كلها في اتجاه شجيرة الزيتون التي تشق طريقها في الصخرة

انظرها

انظرها تحرق الصخر وترنو كابتسامة

غرسة الزيتون كالطفل نقاء ووسامة

كالندي كالحب كالحلم الذي يصدق مرة

بعد أعوام من العلقم مرة

وعندما تسأله صاحبه :

ما زرعنا - فرحة الموعود - إن لم نجها

يجيب :

يا فتاتي

ليست المأساة أنا لن نرى زيتونها

فهيينا ما زرعناها أكنا سعداء

ثم يختتم هذه القصيدة الجميلة بهذا الشعور العميق بتجاوز الذات ومعاينة العالم :

نحن لسنا ماجنيننا
ما أنا ما أنت الا ما زرعنا وسقينا
ورعيننا

وهناك بعض القصائد ترتفع بمضمونها الإنساني العظيم إلى المستوى الفني الناضج . إن هذا الديوان خافل بكل ما كان الشعر الحديث في حاجة إلى التخلص منه . وهو يحمل في نفس الوقت بذور كل ما هو في حاجة إليه . وهو إذ يذكرنا بهذه المرحلة من مراحل تطورنا الفني يؤكد من جديد ضرورة الدعوة لفن ثوري يلتزم بقضية الإنسان وينسج وفق أنضج الأصول الفنية المعاصرة .

رحلة إلى مدينة الدخان والدمى

يتميز صوت الشاعر حسن فتح الباب بهذه الغنائية الصافية التي هي إحدى خصائص الوجدان المولع بالجمال . وصوت الشاعر يجمع بين هذه الغنائية التي يغذيها ويوججها الانحناء المتأمل على الذات ، وبين الدعوة الصادقة لقضية العدالة الاجتماعية وكرامة الإنسان . وقد وهب قصائد كثيرة في ديوانه السابقين لهذه القضية ، كما يضع موهبته الشعرية في خدمة رؤية اشتراكية إنسانية للواقع . وديوانه «مدينة الدخان والدمى» الذي كتبه الشاعر من وحي زيارة صيف للولايات المتحدة الأمريكية ، يؤكد هذا العناق الشعري بين الذات والعالم في القصيدة الحديثة . وكثيرون من الشعراء الذين صمموا على أن يكونوا ملتزمين بقضايا عصرهم قد دخلوا في عراك ضد ذواتهم معتقدين خطأ أن الرؤية الاشتراكية تعني التخلص من هموم الذات والغلبة عليها مما يترتب عليه أن تصبح القصيدة مباشرة

تتجه إلى خارج الأذن بمجرد لمسها . والحقيقة أن الصدق وحده هو ما يخدم الرؤية
الاشتراكية بصرف النظر عن طبيعة الموضوع ، ذلك أن هدف الفنان الأساسي هو
أن يوثق صلتنا بعالمنا وأن يوجهنا إلى أن نضع أنفسنا في موقف منه . وليس بوسع
شاعر مهما يكن عظيماً أن يخلق عملاً فنياً جديراً بالاهتمام دون أن يعتمد على
مجموعة من القيم الإنسانية والفنية في مزاج أصيل . وديوان مدينة الدخان والدمى
يحاول أن يلتزم حدود الصدق الفني ، ويكاد أن يكون نشيداً متنوع الإيقاع
والمقاطع يصور الشاعر التي طافت بوجودان هذا الشاعر خلال طوافه في هذه
الرحلة ، ويدرك الشاعر في البداية أن المدينة التي جاء لزيارتها لا تصلح للغناء فهي
مدينة لم تسهم الطبيعة في صنعها بل صنعتها الحرفة ، ولا يجد الصدق طريقاً إلى
قلبها حتى الحب فيها مجرد تمثال غار من الشمع . بارد لا مكان للعواطف في خلاياه
لا سر يخفيه ولا سحر فيه . . سجن جدران غير مسقوفة ، أي أنه بلا أمان من
هبوب العواصف وسقوط الأمطار ، هذه هي الصورة المعتمدة التي رسمها الشاعر
للحب في مدينة الدخان والدمى وتحدث عنها قصيدته « فتى من سلفادور » والشاعر
فيها يشفق على هذا المغنى الذي أخطأ ، ويكاشفه بأن رحلته خاوية مما يطمح
إليه . .

يا طيرا من سلفادور يغنى الحب

إن الحب امرأة من شمع

تمثال عريان

في بيت من جدران

لا يعلوها سقف

وإذا كان لهذا الفتى من سلفادور من نصيحة تنفعه فهي أن يعود

لم أقبلت ؟

خذ معزفك الرنان وعد

ضباع غنائى فى الكهف

فأنا كم غنيت

كم غنيت ولكن

غاصت رأسى فى الأمطار السوداء

ويظل الشاعر قلقاً من الإقامة فى هذا الوطن الغريب الذى لا يشيع فى أعطافه

الدفء .

حييتى - عالمنا لم يأت بعد

ودربنا طويل

هيا نشد رحلنا إلى الوطن

وعبر هذا الديوان يرافقنا إحساس بأن الشاعر لم يتعرف جيداً على هذا العالم الجديد ، فهو بدلاً من أن يقدمه لنا يعرض لنا خواطر عنه ، وهذا هو ما يفتقده الديوان . إن الشاعر يلوح لنا بأوراقه الخضراء مؤكداً وجوده على سفينة هذا العالم دون أن يطلعنا على حقيقته . وقصيدة من أين يا رفيقة المساء وردة يانعة يقدمها الشاعر هدية لنا قد اكتست بالصورة المشرقة التى تمتع العين ونطرب القلب . إن الشاعر الذى يلتحم بوعيه ومشاعره بصميم التجربة يعيشها قبل أن يقدمها فناً ، هذا الشاعر يكتفى عند الخلق بالسطوح والألوان والأوصاف التقليدية الشائعة وبراعة استخدام اللغة . إن أجود الأعمال الفنية كالخمور تماماً تلك التى تنضح طويلاً فوق نار هائلة . والشاعر لا ينسى أن يتذكر وهو فى أمريكا هذا البلد الشجاع - فيتنام - الذى يحارب ببسالة وكبرياء أطماع بلد هائل القدرة . أطماع مدينة

الدخان والدمى . ففى قصيدة الموعد وهى رسالة من طيار أمريكى عائد من فيتنام
يصور الشاعر جريمة النصف الثانى من القرن العشرين . ولكن هذه القصيدة برغم
شرف موضوعها تصرخ بصوت عال ولكنها لا تسمعنا شيئاً وإذا قمنا هذا المقطع
الذى يقول :

وعرفت عرفت عرفت
كيف يذوب الواحد فى الكل
تفى البذرة فى الشجرة
كيف يموت الإنسان شجاعاً
لا يخشى الموت
يلقى من شرفات الأفق
مكتوفاً لا يلقى كلمة
يرمى قاتله بالصمت
ويعود إلى الأرض الأم

بدون هذا المقطع تسقط القصيدة فاقدة الحراك . ثم يصل الشاعر فى طوافه إلى
القيمة الأساسية فى مدينة الدخان والدمى وهى الدولار . ذلك الذى أذل تاريخ
هذا البروسى القديم الذى يموت فداء ظالمه فجعل من حفيدته عامرة ، وطنها كل
مكان يمنحها هذا الدولار ، وها هى ذى حفيدته تجاهد لا من أجل البروسى
القديم الضائع بل من أجل الدولار ، ثم أصبحت واحدة فى مدينة النساء تجيد
إغراء العابرين .

يا فارس المساء
عرج على مدينة النساء

كل النجوم في الثرى لا نجم في السماء

إن الصورة الجميلة تشير بلمحة شاعرية ذكية إلى الوضع الحاطي في هذه المدينة ، فالسمااء بلا نجوم والنجوم في الثرى ، وفي نفس اللحظة تؤكد سقوط القيم واندحارها فوق التراب ، فالنجوم وهي رمز القيمة الفاضلة والأحلام كلها سقطت في التراب ، ويبدو أن الشاعر قد أولع بهذه البروسية فنراه يعرض عليها الرحيل كطريق للخلاص ولكنها تنصل من دعوته وتمضي في ركاب الشهوات المضطربة ، وهذه هي مدينة الدخان والدمى . مدينة العواطف الخاملة والحرب الظالمة يشعر فيها الحب والغناء والجمال بالغرابة والضياع . . ولعل من أجمل قصائد هذا الديوان قصيدة « أغنية إلى جمال عبد الناصر » ففي هذه القصيدة يصبح صوت الشاعر صلباً كالمحارب الذي يغنى ويقا تل في نفس اللحظة ويؤدي التركيز دوراً هاماً في نجاحها وتأثيرها :

قامتك السماء قلعة المدينة
كفك توقد المصابيح
تصد الريح
ثم يتابع في إعجاب شديد :
أية نازا نصحت عودك
يا أصلب الرماح فوق نيلنا
يا أنضر الأعواد في مدينة الرجال
يا سلوة الجراح
يا خبزنا وملحننا

إن هذا الديوان «مدينة الدخان والدمى» يؤكد أصالة الشاعر حسن فتح الباب وأصالة القضايا التي يدافع عنها . وأن هذه الأصالة يرافقها صدق حقيقى قد فتح أمام الشاعر آفاقاً شعرية رحبة ، وهو يبرهن بهذا الديوان أيضاً على إخلاصه لهذا الفن الذى يدخر كنوزه لهؤلاء الذين يضحون براحتهم من أجل أن تتألق طلعتهم ويشهد عوده . .

أقنعة القبيلة

إذا كانت الحضارة الأوربية قد فرضت سيادتها على البقاع الأخرى خارج أوروبا مرة بالسوط ومرة بالكتاب ومرة ثالثة بالتجارة ، فإن هذه الحضارة بسبب نزعتها الاستعمارية تبدو وكأنها قد التهمت روحها . وبدأت في بعض المراحل المتأخرة في حالة من التهالك وفي حاجة ملحة إلى إنقاذ من ضحاياها . ولقد قطعت الفنون والآداب الأوربية أشواطاً هائلة عبر لابرننت عن نوازعها وتقدمها العلمي واكتشافاتها المذهلة . ولقد بهرت هذه الفنون وهذه الآداب الطليعة المثقفة في البلاد الناشئة وحديثة الاستقلال وشاعت التقاليد الاجتماعية والأساليب المدنية والتكنكات السياسية لدى الطبقات المتطلعة إلى السيطرة في البلاد التي اصطليح على تسميتها بالعالم الثالث أو العالم النامي ، ولم تكن الثقافة القومية في هذه البلاد بمنأى عن الانبهار والسقوط المباشر تحت تأثير الحضارة الأوربية ، وانقسمت التيارات

الثقافية في البلاد حديثة الاستقلال إلى اتجاهين أساسيين : الاتجاه الأول : هو الذى تبنى بصورة كاملة الأسس الخارجية لشكل الثقافة الأوربية المعتمدة أساساً على الأشكال والقضايا وهذا الاتجاه لا يعيش إلا فى ظل سيطرة اجتماعية بعيدة عن التمثيل القومى الحقيقى ، وسرعان ما يعلن إفلاسه لأن الثقافة والفن والأدب تعد فى المقام الأول أنماطاً حضارية ذات صلة بالجوهر الإنسانى والقيم الأخلاقية والتاريخ والموروث ، وكلها عناصر تنبع وتصب فى الوجدان القومى العام ، وفى حالة تجريد الثقافة والفن ومحاولة تقديمها كشكل فإنهما يسقطان فى حالة من عدم الفاعلية والتأثير ، أما الاتجاه الثانى فهو الذى تبنى منجزات الثقافة الأوربية باعتبارها تراثاً إنسانياً فى الإطار التاريخى العام وحاول هذا الاتجاه الاستفادة المشروعة من تنوع وازدهار الأشكال الفنية ، ولكن من خلال حشوها بحيوية التجربة القومية والذاتية الخاصة للأمة ، وهذا الاتجاه قد وضع قدمه وجذوره فى تراثه العريق ووضع عينيه ورأسه فى معترك العصر وشواغله . وفى هذا الإطار تأتى هذه المجموعة من المختارات والدراسات الشعرية التى صدرت عن وزارة الثقافة السودانية تحت عنوان أقنعة القبيلة ، ترجمة وتقديم ودراسة للشاعر الدكتور محمد عبد الحى . وتضم هذه المختارات قصائد للشعراء الأفريقين حان - جوزيف رابياريفيلو - وليوبولد سيدارسنجر - وكريستوفر أوكينجو ولى سوينكا وتشيكايابوتامس - ومايكل اكيريو - ويحدد الدكتور عبد الحى بداية الحركة الشعرية الأفريقية بدخول الثقافة الأوربية إلى القارة فيقول « الإرهاصات الأولى للشعر الأفريقى المعاصر لا تنفصل عن المرحلة الأولى لدخول الثقافة الأوربية أفريقيا مع جماعات المبشرين الذين سندهم القوة العسكرية والتجارية ، وهى المرحلة التى بدأ فيها تعليم الصغار وبعض الكبار ديانة جديدة ولغة تخاطب جديدة مع محاولة جادة لمسح أشكال ثقافتهم

الأصلية وتأكيد تفوق الثقافة الأوربية عليها . تلك كانت بذور الانقسام والانشقاق والانقسام في الثقافة وفي العقول ، ولم يكن ذلك هيناً على الشعراء الذين نشئوا في تلك البيئة الفكرية . مثلاً نجد عند الشاعر النيجري أوساد يباي في ديوانه « أفريقيا تغني » ويعبر أوساد يباي عن حالي الانكسار والتمرد في وجه الغزو الثقافي في قصيدته « أفريقيا الفتاة تشكر » وأفريقيا الفتاة تنوح ، ففي القصيدة الأولى يقول :

أشكر لكم

يا أبناء وبنات بريطانيا

أعطيتموني مستشفيات

أعطيتموني مدارس

ومواصلات سهلة أيضا

حضارتكم الغربية

وفي القصيدة الثانية تتغير لهجة الشاعر حين يقول :

إني جوعان

سألتكم خبزاً فأعطيتموني حجارة

إني عطشان

سألتكم ماء فأعطيتموني أسنا

إنهم يسألون الحصان أن ينتظر قليلا

لأن العشب الأخضر سينمو بعد قليل

والصحراء المقفرة سوف تتفجر أنهاراً عظيمة .

وإذا كان الانهار والإعجاب قد خلق نوعاً من الرغبة في تقليد أشكال هذه

الحضارة فإن هذا الإعجاب نفسه قد طعن الروح في صميم قدرتها على الخلق ، وأوحى لها بالعجز والانكسار ، ولكن هذا العجز سرعان ما انحسر مع المد الذي تفجر من الوعي والتقدم الفكري في القارة الأفريقية ، وبدأ الشاعر الأفريقي «ناقوس القبيلة وحامل لواء تراثها وأغنياتها التاريخية ، بدأ هذا الشاعر يدرك تعالى الحضارة الأوربية عليه ومحاولتها سحقه بطريقتها الخاصة ، من هنا بدأ وعي جديد في النمو ، وبدأ الشاعر ينظر إلى تراب وطنه كمصدر للنار المقدسة التي يستوحى منها قدرته على الخلق وبدأ ما يسميه الشاعر محمد عبد الحى بالعودة إلى الجذور حيث يقول :

«الرجوع إلى الجذور كان هو الخطوة الضرورية لتأكيد نبرة التمرد والاستقلال عن الثقيف الأوربي الذي تحلت به الثقافة الأفريقية . والرجوع إلى الجذور رجوع التراث بلا انفصام ولا عقد نفسية ، ولكنه أيضاً إعادة تشكيل الذات أمر ضروري حتى يستطيع أن يحمل روح الحاضر والتطلع إلى المستقبل وهموم أفريقيا الحديثة وآمالها في بحثها عن ذاتها وصنعها لمصيرها ، ويتعبّر آخر إن إعادة تشكيل الذات هي اتمام الزواج الخلاق بين التراث والمعاصرة في فكر واع يجذوره وبمكانه في التاريخ الحديث ، ولقد كان ذلك هو ضلصال البداية الذي نفخ فيه الوعي الأفريقي من روحه فما الشعر الأفريقي الجديد» ويرى الدكتور عبد الحى أن العودة إلى الجذور الثقافية إلى الإبداع والتمرد على النموذج الأوربي هو جوهر حركة الزنوجة التي تعد المنبع الأول للشعر الأفريقي المعاصر - ويقدم الكتاب نماذج رائعة حقاً لهذا الشعر الذي يهدر الآن في ساحة الشعر العالمي بموجات متتابعة من الخصب والسحر ، وفي مقدمة هؤلاء الشعراء جان جوزيف رايبار بفيلو الذي يقول في قصيدته ميلاد النهار :

هل - أبدا - رأيت بكرة الصباح مغبرة نهاية
في بساتين الليل

انظروا ! إنها تعود مرة أخرى

عبر الممرات الشرقية

التي تغطيها نصال العشب

لقد خضبها اللبن تماماً

مثلاً فعل بأطفالها التي ربتها العجول من قدم

يداهما اللتان تحملان شعلة

في لوها سواد وزرقة كشفاه جيبية

تمص توتاً برياً ناضجاً

الطيور التي أمسكتها في شباكها

تهرب وتطير أمامها

لا أحد يعرف

من أين جاء النداء الأول

أمن الشرق أم من الغرب ؟

ولكن الديكة الآن في أقفاصها التي تخترقها النجوم

وحراب الدجى الأخرى

تنادى بعضها بعضاً

تتنفس في محارات البحر وتتجاوب من كل الجهات

إن من مضى لينام في البحر الكبير يعود

وتصعد القبرة وتروح

تستقبله بأغان
مشبعة بالندى
كل النجوم التي انصهرت معاً
في بوتقة الزمن
ثم أبردت في البحر
صارت حجراً مبلوراً
صخرة في الترع الأخير تكثر العتمة فيها قلبها
وتشوقها للرحى التي تغنى ، تغنى
كالرماد مسته الريح
بشغف يقطع النشيت الملون للضوء المنعكس
ولكنه حجر متوهج
ذلك الذي يمكن أن ينصبه الفنان
شاهدة على قبره الخفى
ويتوجه ليوبولد سنجور بصلاته إلى الأقنعة
أيها الأقنعة أيها الأقنعة
يا قناعاً أسود يا قناعاً أحمر وأنت يا قناعاً أبيض أسود
يا أقنعة الأركان الأربعة التي تهب منها الروح
في صمت أجيبك
فهل يناشد أفريقيا أم يناشد الإنسانية أم يناشد أسلافه القدماء ، وهو يرى
أفريقيا دماً جديداً يدخل عروق الإنسانية كما تدخل الخميرة في العجين كما يقول هو
نفسه :

ارع بنظراتك الثابتة أبناءك الذين يتلقون الأوامر
وتتساقط عنهم أرواحهم كآخر خرق الفقراء عن أبدانهم
حضوراً في الولادة الثانية للعالم . علينا أن نكون خميرة
في المعجين الأبيض

فهل هذا هو قدر أفريقيا السوداء أن تكون الخميرة للحضارة البيضاء هكذا
تتلقت الحضارة الأوربية الآن في اتجاه الدم الجديد القادم من ميلاد النهار في أرض
الأقنعة ؛ إن هذه المختارات والدراسات تضيء الطريق أمام المحاولات التي تطمح
إلى رؤية مزيج من التراث والمعاصرة في إطار من الأصالة الفنية ، وتخدم الحركة
الشعرية العربية وهي تبحث عن مفهوم أصيل للحدث ، وقد استطاعت اللغة
الشعرية التي استخدمها الدكتور عبد الحى أن تجسد الرؤية الشعرية للمختارات
الأفريقية ، برغم أنه صدر كتابه بهذه الكلمة لدانتي اليجيرى : « لا يمكن لشيء
أحكمت نسقه آلهة الشعر أن يخرج به من لغة لأخرى دون تدمير عذوبته كلها » فقد
بقى لنا برغم ذلك كثير من عذوبة هذا الشعر الأفريقى الأصيل .

حول ديوان العودة إلى سنار

للشاعر السوداني محمد عبد الحى

يطالعنا من السودان ديوان صغير مطبوع فى شكل كراسة سماوية اللون بعنوان « العودة إلى سنار » للشاعر السودانى محمد عبد الحى ، وبرغم أن الشاعر يكتب قصائده منذ فترة طويلة وينشرها على فترات متباعدة إلا أن هذه القصائد كانت تشير بوضوح إلى أصالة صوت هذا الشاعر وتفرد وامتيازه . وإذا كان محمد عبد الحى لا يعد معروفاً على نطاق واسع فوق البساط الشعرى العربى ، إلا أن قلة من المتابعين لعناصر التطور فى الحركة الشعرية المعاصرة يقفون عند صوته وقد ظهرت الحاجة ملحة بعد تتابع قصائده لقراءة مجموعة كاملة من شعره . وأخيراً يحى « العودة إلى سنار » لا ليشفى الغليل والعطش لقراءة مختارات متنوعة للشاعر وإنما لتؤكد ثلاث حقائق .

الحقيقة الأولى هى أن هذه الكراسة تثبت انتساب الشاعر محمد عبد الحى إلى

أشد تيارات الحداثة في الشعر العربي المعاصر حيوية وهي كذلك تنبئ بميلاد تيار شعري في الحركة الأدبية السودانية يتجاوز من خلال الإضافة الإبداعية الواعية نتاج شعراء الخمسينات والستينات في السودان ، ومنهم محمد الفيتوري وتاج السر الحسن وجيلي عبد الرحمن ومحيي الدين فارس ، هذا الجيل الذي شارك مع زملائه من شعراء مصر والعراق والشام في تكملة لوحة غنية بالقصائد الحية الجميلة . وبهذه الكراسة يكون السودان قد قرر التواجد مرة أخرى بواحد من أجمل وأصل أصواته على صعيد الحركة الشعرية العربية . والحقيقة الثانية هي أن الكراسة لا تثير إلا الشوق لمزيد من القصائد الشعرية لهذا الشاعر . والحقيقة الثالثة هي أن الشعر السوداني قد جدد إهابه من خلال هذه الديباجة الحديثة في ديوان العودة إلى سنار .

والحقيقة أن هذا الديوان لا يضم مجموعة متنوعة من القصائد وإنما يضم قصيدة طويلة من خمسة أناشيد ، النشيد الأول بعنوان البحر - والنشيد الثاني بعنوان - المدينة - والنشيد الثالث بعنوان - الليل ، والنشيد الرابع بعنوان الحلم - والنشيد الخامس بعنوان الصبح - وواضح من تقسيم القصيدة أنها تطمح إلى أن تكون تجسيدا لرؤية شاملة للكون من خلال الزمان : الليل والصبح والمكان المدينة والبحر والعالم الذي يتعالى على الزمان والمكان « الحلم » وبهذه القصيدة يوحى لنا الشاعر أنه سوف يقدم لنا فلسفة في الوجود في نفس الوقت سوف يقدم لنا شاعريته متكاملة ذات رؤية شاملة . وهو لا يبنى عالمه الشعري بعد هذا التقسيم الذي يوحى بالتكوين الفلسفي والرياضي للشاعر على مجردات ميتافيزيقية قد تصنع فكرة جديدة ولكنها تقتل في نفس الوقت الإحساس بما يريد أن ينقله إلينا الشاعر ، إنه يبدأ من المكان من سنار وهو بدء يوحى بارتباط الشاعر الوثيق بالأرض من ناحية وبمدينته

من ناحية أخرى ، فهو شاعر لا يهوم في فراغ شاسع من الأحلام والرؤى ولكنه مرتكز على أساس حسي شديد الصلة بتكوينه النفسي وتاريخ بلاده . يقول : (سنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء » لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع عشر لغة على اللسان . وتاريخ ووطن وحضور ذو حدين « ذلك يخطر في جلد الفهد - وهذا يسطع في قصبان الماء » هذه نبذة تاريخية عن سنار ، فإذا عنها بعد أن تحولت إلى رؤية شعرية ، يقول الشاعر محمد عبد الحى « فى القصيدة ربما كانت سنار دفعة من كيان الفنان فى شبابه حينما رغب - كما رغب جيمس جويس قبله - فى أن يشكل فى مصهر روحه ضمير أمته الذى لم يخلق بعد ، وربما كانت نقشاً على صخر آخر « بداءة » اسما يتجوهر فى مملكة البراءة فهى عين تبصر بها وخلالها . والأشياء هنا هى كما فى السماء والعودة إليها فقر ، عند كتابة القصيدة استفدت من بعض ما رأيت وسمعت من رسم ونحت وموسيقى » ثم يصدر الشاعر كراسته الشعرية بهذا القول لحى الدين بن عربى من كتابه الفتوحات المكية « يا أبا يزيد ما أخرجك عن وطنك ؟ قال : طلب الحق ، قال : الذى تطلبه قد تركته ببسطام ، فتنبه أبو يزيد ورجع إلى بسطام ولزم الخدمة حتى فتح له » والشاعر محمد عبد الحى فى الاهتمام بهذه الإشارات الثقافية من التراث العربى أو من التراث الغربى يعطى انطباعاً عميقاً بتأثره بالشعر العربى وخاصة نظرية ت . س . إليوت الشعرية ولا سيما أن ثقافة الشاعر ذات صلة قوية بالأدب الإنجليزى بحكم دراسته الأكاديمية فى جامعات إنجلترا ، وهو هنا فى هذه الإشارات يتبنى بوضوح إلى هذه المدرسة التى يعد أودنيس رائداً لها ، وهى المدرسة التى تجد أن أبعادها الفنية لا بد أن تغوص إلى أعمق جذور التراث العربى ، وفروعها لا بد أن تمتد إلى أكثر عناصر الثقافة العالمية حيوية وتأثيراً وتطوراً ، وكأنهم بهذا يجمعون بين ماضيهم القومى وحاضر العالم

الثقافى من خلال تجربة تتذبذب بين الواقع القومى والتاريخى والفلسفى والوجدانى .
وقد استطاعت هذه المدرسة أن تؤثر تأثيراً شديداً على توسيع الرؤية الشعرية وتعميق
جذورها وتحرير الخيال واللغة ، وشحن الصورة الشعرية بنوع من التوتر بخلقه
التخلى عن لغة الشعر المألوفة ، وإذا كان هذا المنهج قد استطاع بالفعل إغناء
التجربة الشعرية الحديثة إلا أن ملاحظة هامة ربما كانت ماثراً جديلاً بين النقاد
هى : ما ضرورة التقاء كل شعراء هذا الاتجاه حول إشارات ثقافية واحدة من
التراث ؟ هى بالتحديد محى الدين بن عربى - ومحمد بن عبد الجبار بن الحسن
النقرى الذى يأخذ الشاعر منه هذه الكلمة من كتاب المواقف وكتاب المخاطبات . .
أوقفنى فى البحر فرأيت المراكب تفرق والألواح تسلم ، ثم غرقت الألواح ،
وقال لى لا يسلم من ركب . وقال : فى المخاطرة جزء من النجاة ، وجاء الموج فرفع
ما تحته وساح على الساحل ، وقال لى إن هلكت فى سوى كنت لما هلكت فيه ،
ويظل التساؤل بلا إجابة ؟ فإذا تأملنا النشيد الأول من القصيدة الطويلة العودة إلى
سنار - وجدنا هذا التطبيق الشعرى الأصيل لنظرية الشعر الأوربى - خاصة نظرية
المعادل الموضوع عند ت . س إليوت . إن الشاعر هنا لا يعبر عن التجربة بل يطمح
إلى تجسيدها فى صور باللغة العمق والجمال . وهى صور تذهب فى إثارة الحواس إلى
مدى بعيد ، وبرغم أن الصور جديدة إلا أن ما يجعلها مؤثرة هو النسيج الذى
وضعت فيه ، فهذا النسيج الحار القوى يتراوح بين الاتساع والضيق ، بين التوتر
والانفراج ، بين الحسى والمعنوى ، حتى يصل بك فى النهاية إلى هذا الإشباع
العميق الذى يخلقه الفن الأصيل ، وإذا كانت الصور توحى بتداعبها من اللاشعور
بطريقة غير منطقية فإن هذه الصور فى الواقع شديدة الصلة بالبناء الذى يحاول
الشاعر إحكامه حول تجربته ، أو يصوغ تجربته من خلالها . يقول الشاعر محمد

عبد الحى فى نشيد البحر :

- بالأمس مر أول الطيور فوقنا ، ودار دورتين قبل أن

يغيب ، كانت كل مرآة على المياه فردوسا

من الفسفور - يا حدائق الفسفور المرايا

أيتها الشمس التى توجهت واهترأت

فى جسد الغياب ، ذوى مرة أخيرة

وانطفئى . أمس رأينا أول الهدايا

ضفائر الأشنة . والليف . على الاجاج

من بقايا .

الشجر الميت . والحياة فى ابتدائها الصامت

بين علق البحارة

فى العالم الأجوف

حيث حشرات البحر فى مرجها الأعمى .

تدب فى كهوف الليف والطحلب لا تعى انزلاق الليل والنهار

ثم يدخل الشاعر من خلال هذه الصور المجسدة للعالم الذى يقبل عليه يدخل

أرض أجداده من خلال غابة من رموز الأرض والتاريخ ، وكأنه بهذا الدخول

تبدأ الحياة كلها من جديد . إنه لا يصور إيقاع نفسه بل إيقاع العالم . العالم حين

يبدأ وحين يتوغل فى البعث . .

على التلال والأشجار

تطفو وتدنو مرة

ومرة تنأى وتغوص

في الضباب والبخار
تسقط مثل الثمر الناضج
في الصمت الكثيف
ثم ينفض العالم القديم للقاء هذا القادم الذي يصور روح هذا العالم وجسده . .
امرأة تفتح باب النهر وتدعو
من عمات الجبل الصامت والأحراج
حراس اللغة - المملكة الزرقاء
ذلك يخطر في جلد الفهد
وهذا يسطع في قمصان الماء
الليلة يستقبلني أهلي
أرواح جدودي تخرج من فضة أحلام النهر ومن
ليل الأسماء
تتقمص أجساد الأطفال
ثم ينتقل مرة أخرى إلى المشهد الخارجى الذى هو فى الواقع جوهر البناء كله :
وكانت الغابة والصحراء
امرأة عارية تنام
على سرير البرق فى انتظار
نورها الإلهى الذى يزور فى الظلام
وكان أفق الوجه والقناع شكلاً واحداً
يزهو فى سلطنة البراءة
وظماً البداءة

والشاعر يلجأ إلى نفس المنهج الفني في باقي الأناشيد ، هذا المنهج الذى ييهث الأسطورة الشعبية في جسد الأرض المتحرك المتموج بالأحداث والتحويلات ويذهب في ولعه بالأساطير إلى حد التجاوز للفلكلور إلى تراث الأساطير اليونانية ، كما نلاحظ في الصورة الأخيرة والتي تشير إلى استفادته من كتاب التحويلات لأوفيد . وهذا المنهج عكس المنهج الرومانتيكى فهو يركز بصره وبصيرته وحواسه القوية وقواه الذهنية الوجدانية النشيطة في رسم العالم الخارجى بأبعاده المادية والتاريخية والنفسية والوجدانية من خلال ثقافة شاملة وعميقة . واستخدام الشاعر للغة يؤكد حرصه على البعد عن افتعال لغة متعالية ، فهو يستخدم اللفظ الذى ينقل الإحساس الحاد بالأشياء ، بالإطار ، بالروح العام ، مثل كلمات - الليف - الأشنة - الطحلب - جلد الجاموس . والنفس الموسيقى متدفق بصورة مطردة تعكس حالة وجدانية ونفسية متماسكة .

إن الشاعر محمد عبد الحى صوت مؤثر بقدرته على إضافة عناصر أصيلة من عالمه الشعرى إلى الحركة الشعرية العربية الحديثة ، وهو يعطى بهذه القصيدة الطويلة العودة إلى سنار ، صورة شديدة الأصالة عن جوهر موهبته الشعرية وعن تنوع وعمق ثقافته ، وعن فهم نابع من ممارسة ذكية للأدوات الجمالية للتجربة الشعرية . وهذه القصيدة فى الواقع برغم أنها كافية لإرواء ظمئنا لمزيد من القصائد لهذا الشاعر إلا أنها فى الواقع بجودتها الفنية تكفى للبرهنة على شاعرية صاحبها . وأن الشعر العربى الحديث ليفتح آفاقه لتقبل المزيد من الجهد والتطوير لدفع حركة الحداثة إلى الأمام . وهذه الإضافة العميقة من الشاعر السودانى محمد عبد الحى لتؤكد أن الشعر الحديث قد تخطى حواجز الجمود والعجز من أجل حرية دائمة وإبداع رفيع .

شاعر أغفله التقويم الأدبي

كثيرون هم الشعراء الذين يفلتون من ذاكرة التاريخ الأدبي ليغرقهم ظلام النسيان ، وإذا كان هذا المصير القاسى عادلا فى بعض الأحيان حين لا تعطى الموهبة الأدبية برهاناً ساطعاً على جدارة البقاء ، فإن هذا المصير يُعد ظالماً حين تكون الموهبة أصيلة ومبدعة ، وجادت بعباء يتيح لها مزاحمة هؤلاء الذين استأثروا وحدهم بالمجد الأدبي .

إن بعض الشعراء يكونون مجرد ضحايا لزمان شوهت قيمه الأهواء والمطامع والمجاملات ، فقد يسطع الضوء على وجه لم تجمله الموهبة الأدبية بقدر ما جملة الجاه الاجتماعى أو النسب العريق أو النفوذ الواسع . وينحسر هذا الضوء نفسه عن وجوه لا تقل جدارة بقيمتها عن الآخرين ، ولكنها حظوظ الحياة المراوغة . والشاعر السودانى « الناصر قريب الله » صاحب ديوان « الناصريات » الذى صدر

مؤخراً عن وزارة الإرشاد القومي السودانية واحد من هؤلاء الذين غمطهم التقويم الأدبي حقهم .

فقد يكون معروفاً في الأوساط السودانية ، ولكن صحائف النقد الأدبي العربي تكاد تخلو من ذكره ، في حين تؤكد هذه الصحائف القيمة الشعرية للشاعر المعاصر لشاعرنا التيجاني يوسف بشير . وأغلب الظن أن الفطرة التي فطر عليها الشاعر والتي تتجلى في حياته الشديد وموقفه المتعفف من الحياة ، وهي الفطرة التي ورثها عن البيئة الدينية التي نشأ فيها ، كان لها أعظم المسئولية فيما لحق بالشاعر من ظلم . وقد ولد الناصر قريب الله عام ١٩١٨ في أسرة عريقة في التصوف وتلقى تعليمه بالمعهد العلمي بأم درمان ، وعمل بالتدريس عقب تخرجه حتى لقي ربه عام ١٩٥٣ ، ويقول الأستاذ محمد مهدي المجذوب في مقدمة « النصريات » ، أما شعره فهو فصيح بليغ تشهد فيه صحة الملكة . ووضوح الشخصية ، وتسمع فيه موسيقى الأناشيد الصوفية التواقة المبتهلة ، والناصر رحمه الله صاحب شأن في تاريخ الأدب السوداني ، فهو من الذين انتقلوا بالشعر من المحافظة والعمومية والقبول إلى الرفض والمعاناة الذاتية من خلال الآمال الشعبية محافظاً على نصوع الأسلوب وسلامته من جمود القوالب وسطوة اللغة ، ولعل ما أحره الالتفاف إلى هذا الشاعر هو تأخر صدور ديوانه نفسه ، وقد مات هذا الشاعر عن خمس وثلاثين قصيدة يرى الذين أشرفوا على تحقيقه ونشره أنها ربما لا تكون كل شعره . ويبدأ تاريخ القصائد بعام ١٩٣٥ ويتدرج هذا التاريخ حتى عام ١٩٥٢ ويختتم الديوان بأربع قصائد غير مؤرخة ، ولكنها توحى أنها كتبت في المراحل المتأخرة من حياة الشاعر . وإذا كانت حياة هذا الشاعر تبدو قصيرة فإنها تبدو كاملة أيضاً . فقد تفتحت شاعريته في أوج ازدهار المدرسة الرومانسية « مدرسة أبوللو » وواكب نجاحها وصهرته مرحلة الغليان

الشعبي الذي بدأ بدوره يشق التربة العربية منذراً بكفاح طويل ضد الاستعمار من أجل الاستقلال. والشاعر الناصر قريب الله يلفتنا إليه وإلى شاعريته لأسباب قوية : فهو أولاً يعطى صورة بالغة الوضوح والعمق لأصالة شاعريته ، وهي الشاعرية التي تجلت في الديباجة الناصعة الأسلوب يميل إلى الوضوح والعمق والسهولة ويوحى بالاستيعاب لتراث الشعر العربي ويطمح إلى المشاركة الواعية في تحطيم جدار الرؤية التقليدية في هذا الشعر.

وليس امتلاكه لأدواته المباشرة كشاعر يمنحه صفة الشاعر الحقيقي بقدر ما هو الطابع الخاص لهذه الشاعرية . إنك قد نحس بأنفاس ابن الرومي أو المتنبي أو ابن زريق البغدادي تسرى في أوصال قصائده ، ولكنك لا تمنع نفسك من الاقتناع والإعجاب بالشاعرية الخاصة للناصر قريب الله . وإذا كان هذا الشاعر قد أعطى برهاناً قوياً داعياً إلى الإعجاب على شاعريته الصادقة فهو ثانية قد أعطى الدليل على أنه كان شاعراً مشاركاً لعصره . وهذه المشاركة . . . يوجبها الصدق الفني والموضوعي معاً . لقد التفت هذا الشاعر إلى ذاته شأن كل الرومانسيين الذين أحسوا بذواتهم مع تطور المجتمع العربي فرفعوا رءوسهم بالاحتجاج والرفض في مواجهة الجمود التقليدي . ولكن التفات الشاعر إلى ذاته لم يطمس معالم الحياة حوله ، بل أصبحت ذاته مرآة صادقة بالغة الوضوح والنقاء لحركة الواقع نفسه . والقارئ المتمهل لهذا الديوان « الناصريات » يلحظ تدرجاً طبيعياً في تطور الشاعر الذي تفجرت نفسه وقصائده بحب السودان ومصر وفلسطين والأمة العربية ، كان في السابعة عشرة حين زلزلت نظرات الحسان فؤاده ، وطمحت نفسه الصافية البريئة لعبادة الجمال .

وكان في الثامنة عشرة حين كان يوج قلبه وعقله بالوعى الوطنى وبإدراك
الرابطه العميقة بين السودان ومصر ، فيصور هذا كله قائلا :
ولمصر السودان صنو شقيق وبدا النيل شاهد حيث يجرى
وشأن الرومانسيين لم يشغله الجمال البشرى وحده ولا جذبته فتنة الحسان
والغواني فقط ، بل لقد مد بصره وحسه إلى الطبيعة ومظاهرها فترسم صورا
وجدانية للربيع والعراء والأشجار والأنهار ، ولكنه لم يقف أمامها إلا متأملا يأخذ
منها المعنى ليطرحه سؤالا على الحياة . لقد فطن هذا الشاعر الرومانتيكى الناصر إلى أن
الطبيعة بجملها وسحرها وحركتها الأبدية ماهى إلا إطار ومسرح لحركة الإنسان
وسحره وحركته .

ومن هنا لم يكن غريبا وهو يرى كيف يهجر الطير الدوحة التى يبست أوراقها
فأسقطتها الريح ، أن ينتقل بهذا المعنى إلى الحياة الإنسانية ، ليرى كيف يهجر
الأصدقاء والأخلاء بعضهم بعضاً فيخاطبها والحسرة تخيم على نفسه وتعتصرها . فهو
يسقط عليها مشاعره وآلامه التى تعذبه فيقول :

كذا	يا	دوحة	الوادى	صداقات	بنى	الدنيا
كذا	أحبابينا	فيها	غناء	ماله	غنيا	
فان	يخز	الفتى	الدهر	أجادو	معه	الحزيا
وما	يرعون	من	عهدك (م)	إلا	ساعة	اللقيا

وإذا الطبيعة تلقيه في أعماق التجربة الإنسانية وتدفعه إلى تأمل ذاته ، ولكنه
لا تساع إنسانيته لا يطيل هذا التأمل بل يرتد إلى وطنه السودان الذى يحمل له .
كله . فحين يقف بمكان يسحره بفتته وخصبه ، لا يلبث أن يتذكر غناء شعبه
ومقاساة وطنه ، وهو يشير على الفور إلى الاستعمار الإنجليزي الذى يقف وراء تعس

بلده السودان . وما إن تبهره الخصوبة والازدهار حتى ينقلب ناقماً على الاستعمار
الذى حرم أهله من خير بلادهم .

ومع تقدم عمر الشاعر برغم أنه لم يوغل في التقدم فإن إحساسه الوطنى كان
يزداد تأججاً ووعيه شمولاً وتطلعه إلى يوم الخلاص يفتح أمامه الآفاق . وبدأ يعي
علاقة بلاده ، بل علاقة الأمة العربية كلها بالغرب والدول الاستعمارية التى طالما
وعدت العرب بالاستقلال ، وكانت هذه الوعود تزداد غزارة كلما قامت الحرب
ودخل الإنجليز رحاها . فيلجئون إلى إسكات العرب وكسبهم بأن يمنوهم الأمانى
بمنحهم الاستقلال عقب انتهاء الحرب ، وما هو ذا الشاعر الناصر قريب الله
يخاطب شعبه :

ويا أيها الشعب الكسير جناحه أما زلت ترجو عند دهرك ما يأتى
أرى الدهر عزماً جارفاً واستهانة بأرزائه تغتم مباهجه غصبا
وناضل بعزم لا يفل سلاحه ولا يخطئ المرمى إذا قصد الضربا
وبرغم امتداد الزمن فكان هذا الصوت يخاطبنا من الماضى ، وهو يرانا ماثلين
الآن فى عراكننا من أجل الحرية واستقلال الأوطان ، ولا تهدأ ثورة الشاعر التى
بدأت بالتنفس بين الأودية الجميلة ثم دخلت معترك الحياة السياسية ومدت بصرها
وبصيرتها إلى مواجع الأمة العربية فى مصر وسوريا وفلسطين . وكان الشاعر قريباً من
كل حدث يهم شعبه . وكان هذا القرب يملأ نفسه بالغضب والوعى ، فكتب عن
فلسطين الجريحة وكتب عن الثورة المصرية عام ١٩٥٢ وكان يرقب هموم الكادحين
من أبناء وطنه ، هؤلاء الذين رأهم يبشرون بصبح الوطن ، وقد خاطبهم الشاعر
مقدراً فيهم الجهد الخلاق الذين يصنعون به الحياة .

فالكادحون هم الشرايين التى تجرى بها ملء الحياة دواؤها

وسواعد لولا توال خفقتها لا ندكت الدنيا وزال رواؤها
وإذا البسيطة أنكرت مافوقها علمت يقيناً أنهم أبناؤها
هذا هو الشاعر الذى ينبغى أن يعاد تقييمه فى إطار الحركة الشعرية
الرومانسية ، لا لأن أغراضه الشعرية كانت شديدة التنوع والأصالة وتمت بأوثق
الصلات إلى صراعنا وكفاح أمتنا وهذا حقيقى بل لأن أصالته الشعرية التى تفوقت
فى زمانها تقنعنا بحيويتها وأن إنصاف هذه الشاعرية هو نوع من الوفاء لتراثنا ونوع
من الوعد المشرق بمستقبل زاهر ، وأن هذا الشاعر الناصر قريب الله جدير بمكانة
تعترف له بما هو أهله لتثبيت صحة المقاييس التى تقول بأنه لا يصح إلا الصحيح .
ولا شك أن انتعاش ذاكرتنا الأدبية من شأنه أن يصل بين أسلافنا المبدعين وأجيالنا
التي تحاول خلق أدب عربى جدير بالخلود .

ملاحظات حول حاضر النقد الأدبي

لا يكاد يخفى على أى متابع يقظ لتطور الحركة الأدبية فى بلادنا أن الاتجاهات النقدية تعاني من ركود ملحوظ ، وربما كانت الدوافع لنشاط النقد الأدبي غير قوية كما هى عادة عقب ظهور تيارات إبداعية جديدة . أو نشوء ثورات فنية أو اكتمال أعمال كاتب كبير أو الدخول فى منعطف تاريخي فى مجال من المجالات الأدبية . كما حدث مع ظهور حركة الشعر الحديث وانتشار ظاهرة المسرح وتطور الرواية المعاصرة على يد نجيب محفوظ ويحيى حقي والقصة القصيرة على يد يوسف إدريس وشيوع تيارات قوية بدافع التأثير الثقافى المتبادل مع الأدباء فى جميع البلاد العربية . ولقد أسفرت النشاطات النقدية الجادة عن إرساء مفاهيم أصيلة فى كل هذه المجالات ولم تساعد فقط على تطور الرواد المبدعين فى الأنواع الأدبية التى يمارسونها ، ولكن النقد الأدبي بفضل جهود الدكتور محمد مندور والدكتور لويس عوض والدكتور

عبد القادر القط والدكتور محمد غنيمى هلال ورجاء النقاش والدكتور شكرى عياد قد أسهم فى تمهيد الطريق أمام الأجيال الجديدة التى تسعى على درب الإبداع الفنى . وبرغم ظهور أجيال جديدة من النقاد مثل صبرى حافظ وغالى شكرى وفاروق عبد القادر وعبد الرحمن أبو عوف وجلال العشرى إلا أن الظاهرة النقدية قد اتسمت بالشحوب . وبدأت تعاني إما من فوضى المناهج المتبعة فى النقد أو من غلبة الجوانب الاجتماعية والسياسية على الجوانب الفنية بصورة أفقدت النظرة النقدية توازنها ، وإما من سيادة الانطباعة النقدية القائمة على المراجعات السريعة فى بعض الصحف والمجلات الأدبية ، وحظيت الفنون المرئية مثل السينما والمسرح والتلفزيون بالاهتمام الواسع . وقد كان لذلك كله نتائج مرضية تجلت فى بطء التطور الفنى فى بعض الأنواع الأدبية . وضعف الذاكرة الأدبية حتى توشك الأجيال الجديدة أن تفقد الصلة بينها وبين تاريخها الأدبى مما يهدد وحدة الثقافة القومية ، ولعل ضعف الذاكرة الأدبية من أعظم الأسباب الكامنة وراء الظلم الأدبى الذى يلحق بالكثيرين من الأدباء ، ويحول دون تقييمهم ووضعهم فى إطارهم التاريخى من سياق الحركة الأدبية . ولقد كان من نتائج ضعف الحركة النقدية أن ملامح الجيل الجديد فى الشعر والقصة والرواية قد أصبحت غائمة بصورة واضحة ، وقد يبدو الأمر عادياً إذا تصورنا أن النشاط النقدي شأن النشاط الفنى قد يلحقه الفتور فى بعض المراحل لأسباب كثيرة ، خاصة وأن المواهب الفنية الأصيلة ، تكون بحكم تكوينها واستعدادها واعية بأصولها الفنية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بتراسها الثقافى والفنى والتاريخى مما يتيح لها النمو الطبيعى فى مجال ممارستها الإبداعية ، ولكن تظل الحاجة ضرورية لاستمرار النشاط النقدي للأسباب الآتية :

أولاً : إن تطور الفنون كلها مرتبطة بوعي واستقبال الجمهور الذي قد يتعثر في إقامة علاقة حميمة مع بعض الأعمال الفنية في بداية ظهورها . وهذا التعثر قد يرجع إلى أن عناصر العمل الجديد قد تكون متقدمة وسابقة فرؤيتها الفنية للرؤية السائدة في الواقع ، مثل البحث عن الزمن الضائع لما رسيل بروس وبوليسس جيمس جويس وقصيدة الأرض الخراب ل ت . س . إليوت ، ولا شك أن النقد يحاول أن يقوم بوظيفة المبشر بهذه الأعمال والمساعدة في فهم صحيح لأفكارها وقيمها الفنية .

وثانياً : تحتاج الأجيال الجديدة من الأدباء لرؤية واضحة بدلا من البلبلة الفنية التي قد يخلقها النجاح الإعلامي لفن ما ، إن الحقيقة الأدبية ينبغي أن تصنع وتكتشف وتقدم في حرص شديد وبأمانة تامة وبجهد شديد . إن كثيراً من الفنانين والشعراء والقصاصين قد يلحظون بإعجاب تطور فنان كبير ، ولكنهم ربما لا يفهمون الأسس التي يقوم عليها فنّه ، كما أنهم قد يقعون في خطأ التصور أن الزمن مجرد صيرورة تكرارية ، بمعنى أنهم قد يفهمون التطور في إطار دائري وأن الحاضر وهو تكرار نشيط للماضي وأي تصور للمستقبل على نمط الماضي يصبح في الواقع إهداراً للمستقبل لأنه يضعه في إطار أضيق بكثير من احتمالاته وإمكانياته . ونفياً للماضي لأنه ينقله إلى غير مناخه فيبدو شائهاً ومرتبكاً وفاقداً لوظيفته الطبيعية ، من هنا يبحىء النقد ليقم الميزان الصحيح عن طريق عملية التوفيق الزمني بين ما يلائم الماضي وما يلائم الحاضر ، كما أن النقد مطالب أيضاً بعملية انتقاء ضرورية ، وذلك لتطعيم الأعمال المعاصرة بالمادة التاريخية والإنسانية ، التي تتكون من الجوهر الباقي في الآداب والفنون ، والنفس الإنسانية ، وهذه عملية في الواقع أبعد ما تكون عن مهمة الدارس لتاريخ الأدب ، فمهمة المؤرخ الأدبي هي رصد الظواهر الأساسية

في التاريخ ، ولكن مهمة الناقد هي فحص هذه الظواهر وتقديمها إلى الحاضر وتجهيزها للمستقبل .

ثالثاً : إن فتح الطريق إلى المستقبل الأدبي لا يتم إلا عن طريق التآزر بين شجاعة الفنان الذي يستوعب معطيات الواقع ويواجهه كما أنه يستوعب كل ثمار الثقافة القومية والعالمية وبين حكمة الناقد الذي يعتمد على بصيرة ثاقبة واسعة ومنهج صحيح وأمانة علمية وحساسية فنية سليمة ، وهذا التآزر يعمل وبصورة فعالة على خلق أفضل الفرص أمام استقبال العمل الفني من ناحية من خلال شرح أبعاده ، وكذلك العمل على تطور الفنان نفسه من خلال تبصيره بإمكانياته من ناحية أخرى وتمهيد الطريق لغد أدبي أفضل ، ولا شك أن النشاط النقدي مرتبط عضوياً بتطور الفنون ، ولا شك أن ثمة وظائف أساسية للنقد ترتبط بتطور الفنون في عصر ما وبلد ما وثقافة ما . ويرى جورج ستينير أن مهمة النقد ذات جوانب ثلاثة : إنه يدلنا على ما نعيد قراءته وكيف نفعل ذلك . إن حجم الأدب هائل كما هو واضح ، وتوالى الجديد منه متصل ، ولا بد للإنسان من أن يحتاز ، وهنا تأتي فائدة النقد - وليس معنى هذا أن يلعب النقد دوراً مصيرياً بالنسبة للأدب فيختار بضعة مؤلفين أو أعمال بصفاتها النخبة الوحيدة المشروعة ، ويستثنى غيرها وعلامة النقد الجيد أنه يفتح من الكتب أكثر مما يغلق والجانب الثاني الذي يوضحه جورج ستينير . أن الناقد يمكن أن يوضح الصلة بين الأشياء . أي أنه في الوقت الذي تخفى فيه سرعة التوصيل التكنولوجية حواجز أيديولوجية سياسية عنيدة في واقع الأمر يمكن للناقد أن يعمل وسيطاً وحارساً . إنه لجزء من وظيفته أن يتأكد من أن عهداً سياسياً ما لا ينال من عمل كاتب بالسيان أو التشويه ، ومن بقايا الكتب المحروقة تجمع وتنظم بحيث يمكن قراءتها . ويرى ستينير أن الوظيفة الثالثة للنقد هي أهم

هذه الوظائف الثلاث . وهى كما يقول تتصل بالحكم على الأدب المعاصر ، و الفرق بين الأدب المعاصر والأدب الذى صدر حديثاً ، فالأدب الذى صدر حديثاً يستحوذ على اهتمام الذى يقوم بعرض الكتب ، ومن الواضح أن على الناقد مسئوليات خاصة تجاه الفن فى عصره ، وينبغى أن يتطلب من هذا الفن لا مجرد الصفاء الفنى أو النهوض بالأسلوب سواء كان ذلك عن طريق تطوير الأسلوب أو استغلال الحاضر استغلالاً ماهراً ، وإنما ينبغى أن يسأل أيضاً عما إذا كان قد أضاف الرصيد المتناقض من الإدراك الخلقى أو حط منه . ما معيار الإنسان الذى يتطلبه هذا العمل ؟ إن صياغة هذا السؤال ليست سهلة ، ولا يمكن أن يتم هذا السؤال بحصافة معصومة من الخطأ ، ذلك لأن زماننا ليس زماناً عادياً ، إنه يرزح تحت عبء الإنسانية ، ويمضى فى ذعر فى مجال واسع على نحو فريد وإمكانية الخراب فيه ليست بعيدة الاحتمال . وهناك أنواع من ترف الانفصال عن هذا الزمن يود الإنسان لو يمارسها ولكنه لا يستطيع ، وإذا كانت هذه هى وظيفة النقد فى مستوى الرؤية الأوربية للأدب والفن فإن هذه الرؤية تتضمن عنصرين . الأول العنصر التكنيكى وهو مرتبط أولاً بتطور الأنواع الأدبية ونوعية المشاكل الفنية التى يطرحها ، وكذلك مرتبط بمستوى الأداء الفنى الذى تجاوز فى الواقع مشاكل كثيرة ، كما أن هذه الرؤية فى الواقع تطرح تصوراً استراتيجياً عاماً على مستوى الوظيفة الأدبية فى العالم فى مواجهة العصر وتحدياته واحتمالات تطوره نحو الخراب أو السلام . وكل هذه العناصر لا تعد بعيدة جداً عن تطورنا الفنى ، ولكنها بكل تأكيد تختلف عن تصورنا له ونحن فى حاجة مستمرة إلى تأمل النقد الأدبى فى الغرب تماماً كما نتأمل تطور الفنون فيه ، ولكن ثمة ملاحظة متعلقة بالنقد الأدبى العربى والنقد الأدبى الغربى بشكل عام . هذه الملاحظة تتجسد فى أننا لم نحسم بعد

الكثير من مشاكلنا المتعلقة أساساً بعلاقتنا بالماضي ، وذلك لغياب هذا الوسيط النقدي الذي يجمع بين حسن الثقافة القومية من خلال خبرة عميقة بالتراث وحس ناضج بالثقافة المعاصرة ، وقد كانت الجهود الطيبة التي بذلها الدكتور غنيمي هلال خطوة واسعة على هذا الطريق . ثم إن النقد الأدبي ينبغي أن يعنى أساساً بحسم مشاكل كثيرة مثل حرية الفنان في أن يجد الأشكال الفنية التي تروق له ، وهناك مشكلة اللغة التي تقف عائقاً خطيراً في فهم أصولنا الفنية أمام الأجيال الجديدة وكذلك عدم التوازن في الأحكام الفنية بسبب فوضى المناهج : إننا في حاجة للوصول إلى مرحلة الحرية الفنية ، في نفس الوقت الاهتمام بتأصيل المصطلح والاتفاق على مستوى الأداء الفني من خلال تجاوز العوائق الناتجة عن سوء الفهم أو العداء ، ونظرية الانتقام المتبادل بين الأجيال ، إن التطور في الفنون يرتبط بالحماس والحب ليس للفن والأدب فقط ولكن أيضاً للأجيال المختلفة . وما من شك في أن سوء الفهم القائم في كثير من المجالات ينبع من فتور الحماس لبذل الجهد الصادق من أجل المشاكل الفنية التي تعترض حياتنا وإلغاء الاعتبار الخاصة مرهون بتوضيح الحقائق بطريقة أكاديمية تسمح بتكوين رؤية موضوعية للآداب والفنون . وبالإخلاص للفن والاحترام للجهد والدفاع عن القيم الرفيعة والشجاعة في مواجهة ما يطرحة الواقع من متطلبات ، وبإنكار الذات للاعتراف بالحقيقة نستطيع أن نسمو لا بمشاعرنا فقط ، بل بمركتنا الأدبية في بلادنا ، وسوف يكون للنقد الأدبي دور بارز في أية نهضة مقبلة أو محتملة إذا عرف النقاد الجدد أن عليهم أن يقتربوا بحب من الأعمال الأدبية ، وليس لهم الحق في أن يتصوروا أن أحكامهم وحدها هي التي ستصنع أو لا تصنع التاريخ ، برغم أنهم إذا كانت هذه الأحكام عادلة وحكيمة قد يفعلون ذلك بالفعل .

الاتجاه الفلسفي في شعر صلاح عبد الصبور

كان صدور ديوان صلاح عبد الصبور الأول «الناس في بلادى» تعبيراً بليغاً عن شاعرية حقيقية ، تطمح إلى تجديد بنية القصيدة العربية التقليدية من خلال رؤية اشتراكية للواقع الاجتماعي الذي كان يغلب بالمتغيرات في الخمسينات من هذا القرن في مصر. ولم تكن تجربة الشاعر في هذا الديوان ترشح لهذا الانتقال المفاجئ من الانفعال بالواقع الاجتماعي ، إلى التأمل المجرد ، وهو التأمل الذي ظهر واضحاً في الديوان الثاني «أقول لكم» .

لقد ارتدى الشاعر ثياب الحكيم الذي يتلهف على طرح موعظته على الناس ، ولكن هذه الموعظة في الواقع ليست ثوباً شفافاً من التفكير الفلسفي ، في حين كانت في جوهرها تغطية لمعاناة الذات الحبيسة في ثياب الكائن الذي صعد إلى المسرح دون تمهيد . ونعثر في هذا الديوان على واحدة من أهم قصائد صلاح

عبد الصبور في المرحلة الثانية من تطوره ، وهي قصيدة « الظل والصليب » وصياغة هذه القصيدة تقف على حدود اللغة المباشرة ، وهي تجاهد لكي تعبر عن ذات يكاد يقضى عليها ضجر غامض أغلب الظن ، إنه ضجر الآلية التي سيطرت على العصر الذي يحاول الشاعر أن يصوره ظالماً ضائعاً على حافة الإفلاس .

هذا زمن الحق الضائع .

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورءوس الناس على جثث الحيوانات .

ورءوس الحيوانات على جثث الناس .

فتحسس رأسك . .

فتحسس رأيك . . !

وبرغم أن الشاعر قد حاول في هذه القصيدة أن يتوصل بالصورة الشائعة ، والتراث الثقافي الأوربي ، كما يظهر تأثره في المقطع الأخير من القصيدة بمسرحية الخرتيب ليوجين يونسكو . وبرغم التعميم الذي يقود إلى المباشرة طموحاً إلى الشمول والموضوعية ، إلا أن القصيدة تظل إسقاطاً واضحاً لذات تواجه أزمة عميقة ، وليست تعبيراً مقنعاً عن عصر بكامله .

أما قصيدته الطويلة « أقول لكم » والتي يختار لمقاطعها عناوين فرعية هي : من أنا - والحب والحرية ، والموت والكلمات ، والقديس والسوق والسوقة ، وموت الإنسان ، وأجافيتكم لأعرفكم - فهي محاولة لتجميد الصيغة الرومانسية في إطار تأملي . إن الشاعر يطرح في هذه القصيدة تصوره لعالم من الأفكار والقضايا والمشاعر الإنسانية ، ولما كان الشاعر يختلف عن الفيلسوف ، فإن صلاح عبد الصبور لا يبنى تصوراً محكماً من الأفكار ، برغم أنه حاول ذلك ، وإنما هو

يثير فينا ريحاً من المشاعر العاتية تتخلل نفوسنا ووجداننا ، ولكن هذه المشاعر
تتناقض وتتوافق طبقاً لمزاج الشاعر النفسى ورؤيته الفنية ، فبينما يحاول تفسير الموت
من خلال علاقته بالحرية فى قصيدة « الحرية والموت » نراه يفتح نافذة واسعة على
حدائق الحياة النضيرة ، فى هذه القصيدة يصور الحكمة الحقيقية والحياة الحقيقية ،
وهما يصدران عن التجربة الإنسانية الحية . كما تتوهج فى خطى الساعين للأرزاق ،
ولهفة المحبين ، وأشواق العشاق .

كان الشاعر يتزل ضيفاً على الموتى ، يعكف على بقاياهم ، يأخذ الحكمة من
الكتب ، ولكنه أدرك فجأة أنه مخطئ .

وذات صباح

رأيت حقيقة الدنيا

سمعت النجم والأمواه والأزهار موسيقى

رأيت الله فى قلبى . .

لأنى حيناً استيقظت ذات صباح

رميت الكتب للنيران ثم فتحت شباكى

وفى نفس الضحى الفواح . .

خرجت لأنظر الماشين فى الطرقات والساعين للأرزاق

وفى ظل الحدائق أبصرت عيناى أسراباً من العشاق

وفى لحظة . . شعرت بجسمى المحموم ينبض مثل قلب الشمس

شعرت بأننى امتلأت شعاب القلب بالحكمة

شعرت بأننى أصبحت قديساً . .

وهكذا نجد الشاعر صلاح عبد الصبور يمزق عن

الفيلسوف ليخرج لنا الشاعر . ولكن الدور الفلسفية في هذا الديوان كانت إرهافاً
لنمو هذا الاتجاه بعد ذلك ، كما تمثل في قصائده التالية في دواوينه : أحلام
الفارس القديم وتأملات في زمن جريح وشجر الليل .

والشاعر الذي خرج من تجربة الالتزام بهوم واقعته يحرفه حزن غامض إلى
التماس راحة النفس والقلب بين إعطاف رؤية صوفية تجنح إلى التسليم تسليماً مطلقاً
 بإرادة القدر ، وسلطته الباطشة النهائية ، بل إن تمردنا على هذا التسليم هو آفة
وجودنا ، وسبب شقائنا ، وأساس بلائنا ، ويقدم الشاعر لقصيدة مذكرات
الصوفي بشر الخافي قائلاً :

« أبو نصر . بشر بن الحارث كان قد طلب الحديث ، وسمع سماعاً كثيراً ، ثم
مال إلى التصوف ومشى يوماً في السوق فأفزعته الناس ، فخلع نعليه ووضعها تحت
إبطيه ، وانطلق يجرى في الرمضاء فلم يدركه أحد ، وكان ذلك سنة سبع وعشرين
ومايتين .

وهنا يثور سؤال: هل الصوفية هي الفرار من قبح المخلوقين إلى جمال الخالق ، أو
هي سبغ المحبة على مخلوقات الله ، لأن الحب هو أساس التجرد وليس البغض .
في قصيدة صلاح عبد الصبور مذكرات بشر الخافي موقف إدانة عامة ،
موقف ينبع من التأثيم لا من التجاوز ، والشاعر يبدى تأثره بالفلسفة البوذية في
حرصه على عدم السماع والنظر والكلام ، والشاعر في مطلع القصيدة يرتب عذابنا
الذي يكوى أعطافنا على فقدان اليقين والتمرد على إرادة القضاء ، إن عدم الرضا
هو الذي فجر فينا الألم ولكن بطل القصيدة بدلاً من أن يفجر هو رؤية مشرقة
صافية للكون والوجود لكي يكشف للعيان نور الحقيقة الكامنة وراء الظاهر ، نجد
هذا البطل يعلن تمرده بصورة يائسة تماماً . يقول الشاعر :

تطل حقيقة في القلب توجهه وتضنيه ..
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه

وما نبغيه لا نلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفة ..

تعالى الله .. أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام

لأنك حينما أبصرتنا لم تحل في عينيك

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت أين الموت أين الموت ..

وهكذا يسقط قناع الفيلسوف المتصوف ، لتظهر حقيقة الشاعر الذي يتحرق
لهفة على الحياة ومتاعها ، بعد أن فقد الشاعر رؤيته الأولى في ديوان « الناس في
بلادى » اهتزت هذه الرؤية وتناثرت في اتجاهات كان الاتجاه الرومانسي أبرزها
وأقواها ، وكان الاتجاه الفلسفي أضعفها وأبعدها عن توتر الفن وإيقاعه . ولقد
حاول الشاعر أن يصطنع إهاب الفيلسوف الذي جرب الدنيا ، ولكنه سقط في
التناقض مما اضطره إلى الكشف عن هوية الشاعر من تحت قناع الفيلسوف ،
ولاشك أن رؤيته في دواوينه المتأخرة تعكس حزناً أعمق من حزنه الذي قاده إلى
التجريد والتعميم والمباشرة . إن حزنه في ديوان « شجر الليل » يغوص من جديد في

لحم الواقع ، بعد أن اكتسى هذا الواقع ألواناً مركبة تفصح عن تعقيد الموقف
الإنساني من الوجود . ويتجلى هذا الحزن الشديد في ديوانه شجر الليل كحزن شاعر
أقعه العجز عن السيطرة على قدره ، لا كحزن فيلسوف يخسر فلسفته في اختيار
غامض ، اختيار نشأ في الذهن ومات في القلب .

إن الاتجاه الفلسفي الذي يبدو للوهلة الأولى واضحاً في شعر صلاح عبد الصبور
إنما هو مجرد قناع حاول به الشاعر الهرب من رؤية الشاعر ولكنه وجد الأبواب أمامه
كلها مغلقة . .

أدونيس رائد التجريبية في الشعر الحديث

انفجرت أحشاء القصيدة التقليدية ليظهر هذا الشكل المتطور ، الذى أطلق عليه بعض النقاد اسم الشعر الحديث ، أو الشعر الحر ، أو الشعر الجديد . وربما لم يستقر المصطلح النقدي لهذه المدرسة حتى الآن ، وكان هذا الانفجار الشعرى تعبيراً عن الأزمات المزمنة لجمود الشكل التقليدى ، واصطدام هذا الشكل بتجول جذرى فى الواقع العربى بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد حاول رواد المدرسة الحديثة فى الشعر أن يؤسسوا منهجاً عصرياً للقصيدة يقوم على الاقتراب المباشر من الحدث اليومى ، والتجربة العادية ، ولغة الحياة ، واستخدام الرموز التاريخية والأسطورية ، والتركيز على الوحدة العضوية فى القصيدة . وقد أسفر نتاج الشعراء الرواد : بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ونزار

قباني - أسفر نتائجهم عن رؤية حديثة حقاً ، كانت كافية لإسكات الجبهة التقليدية التي رفضت أن ترى في تغيير الواقع العربي مبرراً لتحطيم شكل دام استخدامه قرابة ألف وخمسمائة عام .

ولم تكن الرؤية الفنية مجرد شكل خارجي للقصائد ، وإنما نفذت إلى جوهر التعبير عن اللحظة التاريخية التي يمر بها الوعي القومي العربي ، فقد حققت الموجة الأولى لحركة تطوير القصيدة العربية نجاحاً مذهلاً تمثل في استجابة المواهب الطالعة على امتداد الوطن العربي لهذا النمط الحديث ، وكذلك مساندة النقاد له وإقبال القراء عليه ، وكان على حركة الشعر أن تقدم إيقاعاً أسرع لعناصر الجودة والتطور في منهجها ، الذي كاد النجاح الساحق الأول أن يتكسب بها ، إلى جمود مفاجئ مبكر . وجاءت جهود الشاعر السوري « علي أحمد سعيد » - أدونيس - ليحقق الخطوة الكبرى إلى الأمام في نتاج هذه المدرسة الشعرية .

بدأ أدونيس مع الرواد تقريباً . ولكن تجربته الشعرية قد تميزت بديوانه « أغاني مهيارالدمشقي » . هذا الديوان الذي صدرت طبعته الأولى عن دار مجلة شعر عام ١٩٦١ ، وكان المؤلف قد أصدر من قبل ديوانين : الأول هو قصائد أولى عام ١٩٥٧ - وأوراق في الريح عام ١٩٥٨ .

كان ديوان أغاني مهيارالدمشقي تحولاً عميقاً في منهج الكتابة الشعرية ، وقد اتخذ هذا التحول مظهره الواضح في القناع التاريخي الذي ارتداه الشاعر ، وهو قناع « مهيار » إشارة إلى « مهيار الديلمي » الشاعر الفارسي الذي كان يفاخر العرب في العصر العباسي بنسبه الفارسي . كان هذا الديوان تحولاً لأنه انشق على الرؤية الواقعية التي سادت الإنتاج الشعري خلال فترة الخمسينيات . وبدلاً من التوسل بالصورة الرمزية ، أصبح الإطار كله رمزياً ، وقد حاول أدونيس أن يؤسس رؤية

جديدة تنبثق أساساً من إرادة الذات المحاصرة على مستوى الواقع والتاريخ لتجاوز هذا الواقع وهذا التاريخ. ولقد اتجه الشاعر إلى الطبيعة كمظهر متجسد للوجود الخالد ، ولكنه حاول أن يعطى كائنات هذه الطبيعة دلالات رؤيته الخاصة . لم يكن مهيار في هذا الديوان سيرة ذاتية ولا قناعاً لمرثية تاريخية بقدر ما كانت بحثاً أسطورياً من خلال رموز الواقع والطبيعة والتاريخ ، من هنا تحولت الألفاظ من مجرد أدوات في بناء الجملة الشعرية ، إلى تجسيد للصورة الشعرية ، حاول الشاعر أن يشحن ألفاظه بكهرباء جديدة . فقد لحق نوع من التغير الكيميائي دلالات الألفاظ في هذا الديوان ودواوينه اللاحقة ، وها هو ذا الشاعر يصف بطله مهياراً ويصف نفسه :

ملك مهيار

ملك والحلم له قصر وحدائق نار

واليوم شكاه للكلمات

صوت مات

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار

كانت الدواوين المتتابعة لأدونيس تؤكد أنه قد قرر أن يقود حركة التجريب في الشعر الحديث بجرأة ومهارة وإبداع ، جاءت دواوينه : «التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار» عام ١٩٦٥ و «المسرح والمرايا» عام ١٩٦٨ ثم ديوانه الأخير «وقت بين الرماد والورد» لتعطى الانطباع بأن - إدونيس - يمثل العنصر الرئيسي في التفجير الثاني في القصيدة الحديثة .

إن تجريدية أدونيس تقوم على التحول ، هذا التحول الذي ينبثق من المفارقة ،
وإذا كانت المفارقة في الطبيعة والمنطق الشكلي تعني النقي ، فإنها عند أدونيس تعني
الوحدة ، يقول الشاعر في قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» :

يأتي وقت بين الرماد والورد

ينطفئ فيه كل شيء

يبدأ فيه كل شيء

الجدلية هي السمة الأولى في الحركة الشعرية الثانية التي يقودها أدونيس ، تبدأ
جدلية أدونيس بمواجهة الذات للعالم ، والحلم للواقع ، والحاضر للماضي والعابر
للخالد . من هنا نهضت القصيدة الدرامية في دواوينه ، متخذة شكلاً جديداً يبدأ
من الموقف وينتهي باللغة ، ولقد حاول أدونيس أن يقدم مفهوماً لعملية الإبداع
الشعري ، ليس فقط من خلال نماذجه المثيرة ، وإنما من خلال آرائه النقدية .
يقول في كتابه مقدمة للشعر العربي :

« أن يكتب الشاعر قصيدة لا يعني أنه يمارس نوعاً من الكتابة ، وإنما يعني أنه
يحيل العالم إلى شعر يخلق له فيما يتمثل صورته القديمة صورة جديدة ، فالقصيدة
حدث أو مجيء ، والشعر تأسيس باللغة ، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لآعهد لنا بهما
من قبل . لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي ، وهو ذاته طاقة لا تغير الحياة
وحسب ، وإنما تزيد إلى ذلك في نموها وعنادها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق ،
من هنا كان الشعر أعمق انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة ، لأنه أكثرها براءة
وفطرية والتصاقاً بدخائل النفس . »

إن تجريبية أدونيس تقوم أساساً على خلق رؤية تكون الحركة هي جذرها ، من
هنا كانت للشاعر لغته الخاصة وموقفه الخاص . وإذا كانت الجدلية هي الظاهرة

الأولى لهذه التجريبية ، فقد انعكست هذه الجدلية في اللغة والموقف ، واحتشد عالم أدونيس بالمفارقات والأقنعة والرموز والأساطير ، واختلط الشعر بالنثر ، والغنائى بالدرامى ، والذاتى بالملحمى ،

لقد مارس أدونيس - بفضل مقدرته الهائلة على الكشف عن مساحات جديدة في الخيال الشعري وعن إمكانيات جديدة في اللغة العربية - مارس بفضل هذه المقدرة تأثيراً واسعاً وعميقاً على عدد كبير من شعراء الستينيات ، بل لقد وقع معظم شعراء جيل السبعينات تحت تأثيره ، ولكن أدونيس يظل متحيزاً بهذه الثقافة التى تجمع التراث إلى المعاصرة ، وبهذه الجرأة على الصياغة الحديثة ، مستنداً إلى موهبة حقيقية كبيرة .

إن جاذبية التجريبية التى تغرى بالحرية الفنية المطلقة ، تظل اختباراً صعباً لهذه المرحلة من مراحل الشعر العربى لأنها إما أن تسفر عن توسيع رقعة الإبداع الشعري بصورة مقنعة ، أو تكون وسيلة لتدمير المواهب الناشئة ، التى سقطت فى وهم الحرية دون امتلاك القدرة على تحمل المسئولية ، ولكن يظل شعر أدونيس علامة من أهم علامات التطور فى حركة الشعر الحديث .

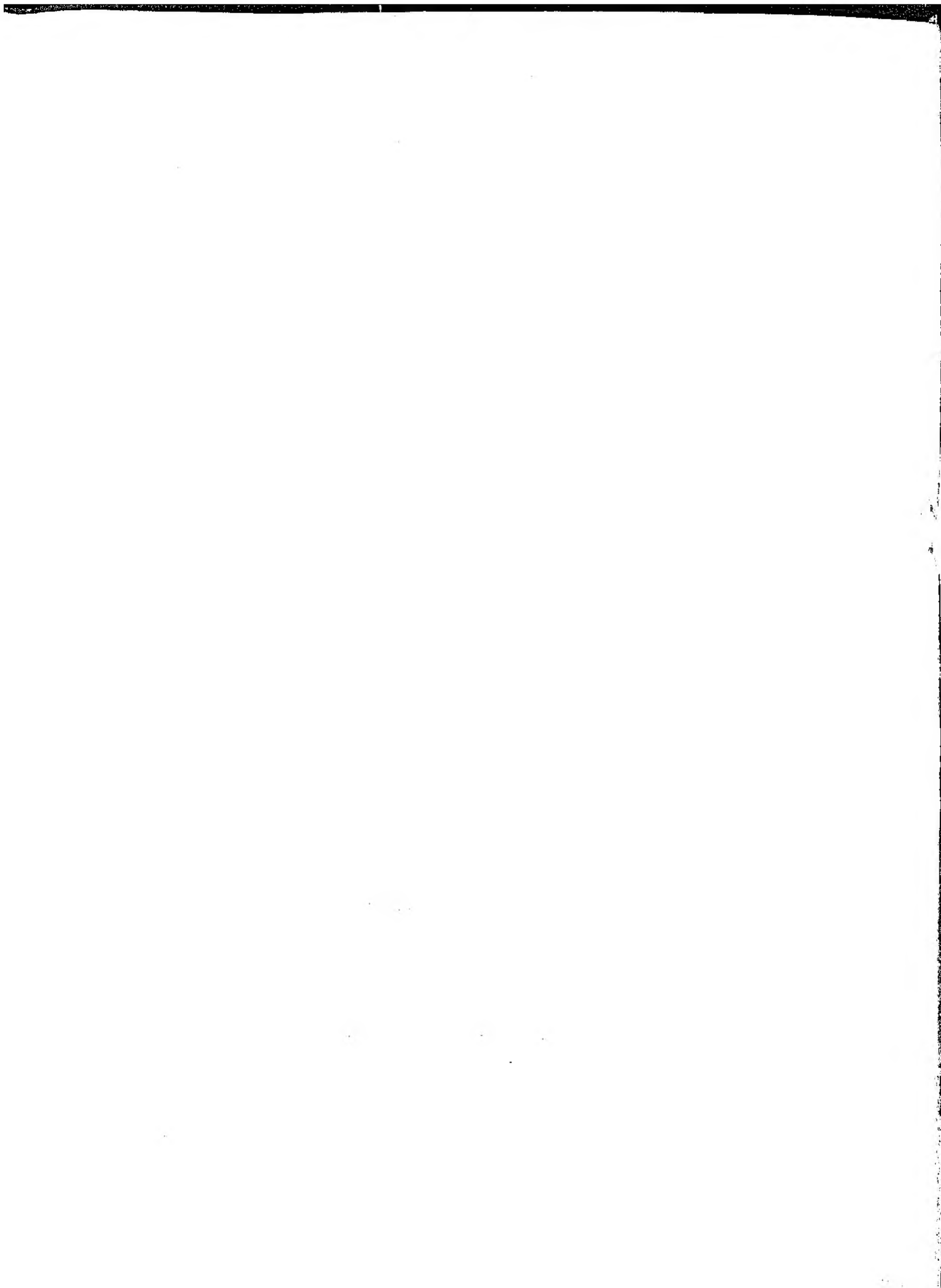
١٩٨٢/٣٥٥٠	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-٠١١٦-٢	الترقيم الدولي

١/٨٢/٤٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



National Organization of the Alexandria Library (OAL)
Organisation Nationale de la Bibliothèque d'Alexandrie



۴۰۴۹۱۷/۰۲

۲.710
09
ابو
د

